

ARTE DEGLI ETRUSCHI

a cura di

VALERIA MARTELLI ANTONIOLI

135 tavole in nero - 4 tavole a colori

B
M
M

Biblioteca Moderna Mondadori



CDXXV

ARTE DEGLI ETRUSCHI

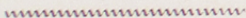
A CURA DI

VALERIA MARTELLI ANTONIOLI

★

132 TAVOLE IN NERO
4 TAVOLE A COLORI

ARNOLDO MONDADORI EDITORE



1955

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA



Copyright by «Arnoldo Mondadori Editore»

1955

1 EDIZIONE «B.M.M.» : GIUGNO 1955

STAMPATO IN ITALIA - PRINTED IN ITALY

OFF. GRAF. VERONESI DELL'EDITORE ARNOLDO MONDADORI - VI - 1955

INTRODUZIONE

Il problema della lingua e delle origini.

Risalgono alla fine del '700 - e sono merito di eruditi toscani - i primi ritrovamenti archeologici della civiltà etrusca. Fu allora che grandi tombe, aperte nella terra umida, sotto grovigli di rovi, rivelarono agli occhi estatici dei ricercatori ricchezze d'ori e di bronzi, di vasi e di sarcofagi; le iscrizioni dipinte sulle pareti o incise su pietre muscose accrescevano, col loro impenetrabile segreto, la suggestione di quel mondo che si svelava appena, dopo tanti secoli di silenzio.

Il primo problema affrontato e il più appassionante, dalla settecentesca « Etruscheria » fino ai più rigorosi e scientifici lavori dei giorni nostri, è quello della lingua. Problema di interpretazione e non di decifrazione, come lo fu per l'antico egiziano e lo è tuttora in parte per le scritture cretesi. L'alfabeto è quello greco, portato in Italia dai primi coloni Calcidesi, usato dagli Etruschi con i necessari adattamenti e trasferito poi direttamente a Roma (1).

La lingua etrusca, sorta al di fuori del ceppo indo-europeo, appartiene all'antichissimo sostrato mediterraneo, ma risulta formata da diversi elementi. Notevole è l'influsso esercitato dai dialetti italici, indo-europei (soprattutto l'Umbro), durante la lunga convivenza nella peni-

(1) Vedi note a pag. 182.

sola. Scomparsa la letteratura, conosciamo la lingua (tranne poche citazioni di autori antichi) solo attraverso le iscrizioni. Ne possediamo più di 10.000, la maggior parte delle quali funerarie, e quindi limitate ai nomi propri e a formule tombali, sono di scarsa utilità. Gli studi degli ultimi anni, orientati sull'esame dei testi più lunghi (come il rituale della Mummia di Zagabria e la tegola di Capua) (2) comparati con testi analoghi dello stesso ambiente storico-culturale, hanno permesso di interpretare un certo numero di parole e di inquadrare la lingua dal punto di vista grammaticale e sintattico.

In modo particolare ha appassionato gli eruditi di ogni tempo il problema dell'origine degli Etruschi. Già nel V secolo a. C. gli storici greci non avevano le idee chiare in proposito e fu Erodoto (3) a creare, con la sua autorità, il mito della provenienza dall'Oriente, narrando l'arrivo dei Tirreni (così erano chiamati dai Greci) trasmigrati per mare da una regione dell'Asia Minore, la Lidia. Questo mito venne raccolto e ampliato da alcuni studiosi del secolo scorso, che, in base a varie congetture, fecero giungere gli Etruschi in Toscana in un'età relativamente recente, o per mare dall'Asia Minore (teoria orientalistica) o per terra attraverso le Alpi (teoria settentrionale). Secondo altri gli Etruschi sarebbero il relitto di antichissime popolazioni della penisola (teoria autoctonistica).

La documentazione archeologica e glottologica porta a escludere l'arrivo in età storica di un nuovo popolo nella penisola italiana. La nazione etrusca, come complesso etnicamente, linguisticamente e culturalmente ben distinto si è formato in Italia, per la fusione di diversi elementi, con il concorso di cause di carattere storico, economico e culturale. Così il problema delle origini, rimesso dalla critica nella sua giusta luce e proiettato in un tempo molto più remoto viene a perdere il lato romanzesco che i primi studiosi avevano a esso attribuito (4).

Cerchiamo ora, attraverso le notizie lasciateci da storici greci e romani, con l'aiuto dei dati archeologici, di delineare rapidamente la parabola di questo popolo, dal suo affacciarsi alla storia del Mediterraneo, fino al suo declinare e confondersi con la civiltà di Roma.

Gli Etruschi abitavano la fertile regione compresa tra l'Arno e il Tevere, cui lasciarono il nome di Tuscia, l'odierna Toscana.

Avevano disseminato la costa di porti sicuri e l'interno di città ben munite, dai nomi gloriosi: Vetulonia, Populonia, Vulci, Perugia, Cortona, Volterra, Tarquinia, Cere, Veio, ecc. Per la posizione geografica favorevole a una espansione marittima e per la presenza nel territorio di miniere di ferro, si stabilì ben presto, tra i centri etruschi e le città costiere del Mediterraneo, una fitta rete di traffici che permisero quei contatti di culture diverse e lontane, che sono il presupposto più importante per l'affermarsi d'ogni nuova civiltà.

Andava sorgendo intanto la coscienza di una unità nazionale, rafforzata dalla comunanza di lingua e di credenze religiose. Gli scrittori antichi ci parlano di una lega di dodici popoli, rappresentati dalle città più potenti, uniti da vincoli religiosi saldissimi; gli esponenti delle città principali si radunavano ogni anno al Fanum Voltumnae, nel cuore dell'Etruria, per feste e giochi nazionali; qui, sempre secondo la tradizione, eleggevano un supremo magistrato: il *Praetor Etruriae*. Forse in origine una sola città aveva la supremazia sulle altre: poi si sarebbe formata una specie di confederazione.

I commerci transmarini accrescevano sempre più il benessere economico: grandi ricchezze affluivano alle città della costa (e le ricche tombe di questo periodo - VII secolo, metà del VI - ne sono ancora testimoni) mentre si estendevano i rapporti con le altre potenze mediterranee. Gli Etruschi si allearono con Cartagine (Aristotele parla di un vero e proprio trattato), insieme si spartirono il do-

è rasa al suolo per la ribellione dei suoi abitanti e una colonia romana, Faleri Novi, viene fondata accanto all'antico nucleo etrusco. Infine Volsini, il centro religioso più influente, è distrutta nel 264. Verso la fine del II sec. a. C. l'Etruria è ormai completamente romanizzata e, dopo un così glorioso passato, sembra ormai spenta ogni luce di individualità: gli Etruschi sono divenuti una delle tante genti della penisola, livellate dalla dominazione di Roma.

L'Etruria, in quanto potenza politica, ebbe dunque breve momento sulla scena della storia e la sua diretta dominazione relativamente breve raggio. Ma la sfera d'azione dei suoi commerci e l'influenza della sua cultura si estesero a quasi tutta la penisola, con effetti duraturi. Fu proprio l'alto livello di civiltà elaborata in Toscana a opporre un saldo baluardo alla completa ellenizzazione d'Italia e a segnare il cammino alle altre genti per la trasformazione delle loro attardate culture e a preparare così il terreno all'opera d'unificazione compiuta dalla conquista romana.

La produzione artistica.

Il visitatore di musei di arte etrusca si trova sempre di fronte a interminabili raccolte di urne, cippi, rilievi funerari, pitture tombali, oppure statuette votive, immagini di divinità, frammenti di sculture di templi e di sacelli. Quanto ci è pervenuto dall'Etruria gravita insomma attorno alla tomba o al tempio e quasi nulla ci resta delle città con gli edifici civili e le abitazioni. Ma la perdita irreparabile di tanti monumenti, dovuta al tempo e alle umane vicende, non pone grandi limiti alla nostra conoscenza delle possibilità artistiche degli Etruschi. Anche fonti antiche documentano la preminenza che ebbe la religione su tutta la vita etrusca, fino a dominarla completamente. Ogni sforzo era teso per conoscere la volontà divina: onde l'importanza di indovini, aruspici, auguri; un complicatissimo rituale, tramandato da secoli,

stabiliva le norme per evitare la collera delle divinità in ogni lieta o drammatica occasione, dalla fondazione di città alla dichiarazione di guerre; contro i fulmini, contro la peste, ecc.

Anche l'artista soggiace a questo orientamento, che frena ogni speculazione e gli impedisce di avere una visione serena della creazione artistica, come ebbe il greco, per esempio, libero da ogni timore nella sua ricerca. L'artista etrusco non può uscire dalle pastoie che le tradizionali superstizioni hanno creato attorno a lui. Ogni manifestazione d'arte ha un fine ben stabilito: perpetuare la vita del defunto nella tomba o propiziare la divinità. Non essendovi posto per qualsiasi altra creazione di diversa ispirazione, né tanto meno per una ricerca estetica fine a se stessa, l'arte diviene decorazione, tecnica raffinata nelle mani di abili artigiani.

Molto spesso, poi, la qualità di queste opere non supera i limiti di una produzione artigianale, che imita i modelli con pedissequa monotonia e solo raramente raggiunge il livello di vera opera d'arte. Forse anche per questo, fino a oggi, l'arte etrusca è stata giudicata negativamente, come un'appendice secondaria e scadente della grande arte greca. Tale giudizio rientrava negli schemi della critica ottocentesca, indotta a valutare il fenomeno artistico come un ciclo chiuso e assoluto e propensa a stabilire l'apice estetico dell'antichità nel classicismo del V secolo, e a considerare l'arcaismo come un periodo di preparazione e l'ellenismo di decadenza. Ai primi del nostro secolo l'interesse si spostava verso ambienti, prima considerati primitivi, onde la rivalutazione per il mondo etrusco così rivoluzionario rispetto alla grecità.

È ben vero che gli Etruschi, in seguito all'importazione di opere elleniche e sull'esempio di artisti greci trapiantati nelle ricche città d'occidente, hanno sempre lavorato sotto la guida dell'arte ellenica, tuttavia non si può per questo negar loro ogni originalità e attribuire ad artisti stranieri la produzione migliore. Seppero gli Etruschi trasformare la realtà secondo una loro particolare visione

estetica e creare capolavori spontanei e indipendenti, ma non altrettanto bene seppero continuare per la via tracciata e creare una tradizione unitaria, fatta di continue conquiste, capace di svilupparsi e perfezionarsi nel tempo. La storia dell'arte etrusca ci appare quindi come un'alternanza di felici momenti creativi e di periodi di stasi.

Paese essenzialmente marittimo e commerciale, aperto a tutti i contatti con le genti più lontane, ma assunto rapidamente, senza una lenta preparazione, nel novero delle grandi potenze, l'Etruria era particolarmente disposta ad accogliere e adattare ogni influsso proveniente dai grandi centri di diffusione del Mediterraneo: anziché sviluppare le antiche esperienze locali, preferì mettersi al passo con le altre culture e subire il fascino delle meravigliose civiltà orientali.

Dalla fine dell'VIII a tutto il VI secolo l'Etruria si trova nell'orbita di quelle correnti che s'intrecciavano dall'Oriente all'Occidente e che univano in una sola cultura « orientalizzante » i popoli rivieraschi del Mediterraneo.

Più tardi fu il mondo ionico a esercitare la sua influenza, ma anche allora l'Etruria partecipò attivamente alla fioritura dell'arte arcaica, che ebbe la Grecia come centro di irradiazione. In questa produzione l'Etruria si affianca alla Grecia con le altre regioni « perielleniche », in posizione di collaborazione e non di dipendenza.

Il V secolo segna un bivio: i fermenti che in precedenza avevano formato un substrato comune in tutto il mondo mediterraneo, lievitano in Grecia nella meravigliosa fioritura del classicismo. Nelle regioni periferiche quelle possibilità che avevano dato vita alle manifestazioni artistiche dei secoli precedenti, ma che non erano riuscite a coordinarsi in una produzione continua e duratura, cadono e si disperdono.

Fino al IV secolo l'Etruria ripete i vecchi motivi acquisiti nell'arcaismo e dipende quasi esclusivamente dai modelli ellenici; attende che il travaglio creativo del classicismo si sia sedato per accoglierne le soluzioni.

Quando l'Ellenismo conquista anche l'Italia, l'Etruria ha ormai perso il suo primato nell'accogliere e diffondere le nuove correnti artistiche (ormai è Roma a dire la nuova parola) e la produzione è stanca e immiserita. Ma le tendenze barocche ed espressionistiche dell'Ellenismo trovano in Etruria un terreno preparato a riceverle; anche se i soggetti si adattano pigramente ai cartoni delle composizioni greche, troviamo, nelle ardite innovazioni di qualche abile artigiano, una originalità vitale, quasi una rivolta, un'opposizione alla grande arte dominatrice.

Sono questi i germi che riaffioreranno poi nell'arte romana.

Tanto nel periodo di feconda attività, come nella stasi del V, IV secolo, e infine durante l'Ellenismo, tutte le opere etrusche hanno una loro caratteristica inconfondibile. Per riuscire a definire i limiti di questa originalità, senza esagerarne la portata e il valore (come è stato fatto in recenti studi), si deve intendere come l'arte greca fu sentita e accolta, come i suoi motivi fondamentali furono rivissuti e trasformati, e come da questa trasformazione sia sorta una nuova opera d'arte originale e spontanea.

Ciò che subito colpisce nelle opere etrusche è la mancanza di quell'intimo equilibrio, di quella organicità, che dà alle opere greche una insuperabile armonia compositiva. Il prevalere dei singoli elementi sulla visione unitaria, il rifuggire da ogni canone, ha fatto parlare di « anticlassicismo » e di una visione « inorganica » della realtà (6). Compensano tale mancanza una rapidità di soluzioni e una certa facilità, una genialità quasi nella creazione, capace di dare il massimo rendimento con pochi tratti essenziali. La ricerca degli effetti realistici, spinti talvolta fino alla brutalità, conferisce un aspetto tutto particolare all'arte etrusca. Tale tendenza a individualizzare deriva, come abbiamo visto, da una necessità religiosa, magica, che crea il bisogno di affrescare la tomba con i ricordi più lieti della vita vissuta o con gli orrori del regno dei Morti e che spinge l'artista a eternare le fattezze del defunto

con un ritratto realistico, evitando di proposito l'idealizzazione propria della ritrattistica greca. Questa esigenza crea una tradizione continua, dai primitivi ossuari di Chiusi, i cosiddetti Canopi (vedi pag. 29), nelle cui maschere rudimentali già ogni individuo è caratterizzato con pochi tratti, sino ai personaggi distesi sui coperchi dei sarcofagi e delle urne degli ultimi secoli.

Sono sempre le credenze religiose che, dalla fine del V secolo in poi, popolano di figure demoniache pitture tombali e rilievi, incisioni e vasi. Al contatto con i Greci, gli Etruschi avevano bensì ravvicinato le loro divinità ai maggiori esponenti dell'Olimpo, attingendo dall'iconografia greca le immagini dei loro dei e apponendo semplicemente nomi etruschi a figure elleniche per sembianze e attributi; ma quando la serena concezione della morte, per influenza dell'Averno greco, fu trasformata da paurose credenze sull'aldilà, i personaggi del cupo mondo sotterraneo Charu (Caronte) e Tuchulcha, orridi geni infernali, armati di martelli e di serpenti, le Lase alate, cinte di serpi, Ade, il re delle tristi dimore, si inserirono su tutti i monumenti figurati e perfino nelle scene del mito greco.

Non bisogna infine dimenticare l'importanza di singoli ingegni creativi, che con la loro personalità lasciarono una durevole impronta in un clima artistico fluido e plasmabile come quello etrusco, ove mancò il tessuto connettivo di una continua tradizione. (Si veda, fra l'altro, l'influenza del « maestro dell'Apollo » sulla plastica veiente.)

La mancanza di una tradizione unitaria e nazionale ha portato inoltre ad accentuare il fenomeno del regionalismo: assistiamo così al fiorire, nei centri maggiori, di scuole specializzate che si tramandano, gelose, di generazione in generazione, i segreti della tecnica, in continuità di produzione e di gusto. Si veda, per esempio, la pittura a Tarquinia, la metallotecnica a Vulci, la terracotta figurata a Vei, le fabbriche di vasi del territorio falisco e infine ad Arezzo la grande produzione di quella ceramica, detta appunto aretina, che resterà caratteristica per tutto l'Impero romano.

C'è poi un gusto tutto provinciale che ama i colori smaglianti e le forme complesse e tende a sovraccaricare di elementi decorativi ogni composizione, sino a raggiungere sovente la pesantezza e il barocchismo. È quello stesso gusto che fa coprire di gioielli vistosi le donne dei ricchi commercianti etruschi, quali ci appaiono ancora nei loro abiti sontuosi e variopinti, agghindate per il viaggio dell'oltretomba.

Una rapida scorsa ai principali monumenti figurati vorrebbe chiarire ancor meglio la posizione dell'arte etrusca nella storia culturale dell'antichità (7).



1. Ossuario d'impasto villanoviano; VIII secolo a. C.

I

LE ORIGINI - IL PERIODO ORIENTALIZZANTE

(Dall'VIII secolo alla fine del VII)

I piú antichi monumenti che attestano in Etruria la presenza di una cultura omogenea, ben definita rispetto a quelle circonvicine, risalgono all'VIII secolo a. C. Dalle necropoli di tutto il territorio etrusco, da quelle di Tarquinia nell'Etruria meridionale, come dai sepolcreti di Vetulonia, piú vicina all'Arno, vengono alla luce gli stessi vasi funerari di forma biconica, con una sola ansa, decorati dagli stessi motivi geometrici, coperti da una ciotola rovesciata o da un elmo crestato di bronzo (fig. 1).

Accanto a questo tipico ossuario (8) troviamo sempre una serie di oggetti che, secondo le credenze religiose del tempo, erano ritenuti indispensabili al defunto nella vita d'oltretomba. Sono recipienti d'argilla e di lamina di bronzo (brocche, fiaschette schiacciate, coppe ecc.); armi di bronzo, come pugnali, elmi e cinturoni; bracciali, anelli, pendagli d'ambra e di osso, fibule (grosse spille per fermare le vesti) di svariate forme e dimensioni.

Per lo studio della civiltà e del costume in quei tempi remoti questi oggetti sono un documento notevole. Particolarmente interessante è la loro decorazione, costituita da motivi geometrici, alcuni semplicissimi, già presenti nella precedente cultura del bronzo « appenninica », altri derivati dal geometrico greco. Le forme piú usate sono

a denti di lupo, a meandro, a cerchietti concentrici ecc., che si ripetono con monotonia sugli oggetti di bronzo e di argilla. La decorazione dei vasi è spesso ravvivata da aggiunte plastiche sulle anse e sul bordo; la tecnica del bronzo è già perfezionata: la decorazione è a sbalzo o incisa a bulino.

Questi sepolcreti, che con le loro suppellettili testimoniano una vita fiorente e già evoluta rispetto alle altre culture dell'Italia antica, appartengono a quella civiltà cosiddetta « villanoviana » (dal nome di una località presso Bologna, ove son stati rinvenuti i primi esempi), che si manifestò nell'Italia centro-settentrionale con la prima comparsa del ferro. Nella regione a Nord dell'Appennino Tosco-Emiliano, particolarmente favorevole ai contatti tra varie genti, specie d'oltralpe, questa nuova cultura andava sviluppandosi rapidamente, con caratteristiche molto spiccate, tra cui, innanzi tutto, il nuovo rito di seppellimento: l'incinerazione (durante la cultura precedente i morti erano prevalentemente inumati).

Ma è nella zona tra l'Arno e il Tevere, e proprio in quelli che saranno i centri principali dell'Etruria storica, che questa nuova forma di vita assume aspetti particolari e rapidamente si trasforma e si evolve, sì da assumere una fisionomia del tutto particolare (9).

In pochi anni i centri abitati si sono moltiplicati, dovunque sono sorte industrie e le nuove condizioni economiche hanno radicalmente mutato la vita di questo popolo, finora appartato nella sua modesta economia agricola.

Una delle principali cause di tale improvviso sviluppo fu certamente la scoperta e lo sfruttamento delle miniere di ferro e di rame dell'Elba e delle coste antistanti che portarono ai primi contatti con i coloni greci. A quell'epoca il ferro era il materiale più prezioso e più ricercato dai trafficanti d'oriente, che venivano a incettarlo, barattandolo con mercanzie di lusso.

Ben presto sono le stesse navi tirrene (10) a solcare i mari e a portare la loro merce nei più lontani scali, intensificando i commerci. Con la fama di piratesche av-

venture si fa strada, presso gli altri popoli navigatori, il rispetto per questa nuova potenza marittima e la nazione etrusca appare in primo piano nelle vicende del Mediterraneo.

I Greci, che avevano intessuto un alone di leggenda attorno ai corsari Tirreni (attribuendo loro perfino un assalto al dio Dionisio) (11), non osarono spingere i loro empori sulle coste di Toscana e lasciarono anzi agli Etruschi ampia libertà sul mar Tirreno settentrionale (12). Si stabilì allora una rete di traffici che arricchì rapidamente le città che più intensamente partecipavano alla nuova vita sul mare; ai porti etruschi affluiscono i migliori prodotti delle civiltà orientali. Nelle officine, sorte subitamente per tener testa alle nuove richieste, ben presto gli artigiani locali si sforzeranno di imitarli, dapprima con difficoltà, poi con più libera fantasia. Questi oggetti importati introducono infatti in Etruria tipi e forme nuovissimi, concetti religiosi e simbolici stranieri e l'uso di tecniche raffinate che riassumono esperienze di millenni. Hanno tutti una impronta stilistica particolarissima, che viene definita appunto « orientalizzante », per la sua provenienza. Questo nuovo tipo di decorazione era stato elaborato in una regione posta all'estremo limite del Mediterraneo orientale, tra il Libano e il mare, ove per gli scambi e i commerci confluivano gli apporti delle grandi civiltà che avevano dominato nei secoli passati. Nella Fenicia e a Cipro, dove erano gli empori principali, era sorta una produzione di carattere eclettico, che attingeva il suo repertorio decorativo un po' dappertutto, dalle più antiche esperienze artistiche d'Egitto e della Mesopotamia, fino a quelle più recenti della prossima Asia Minore, dell'Egeo, del continente greco, fondendole con sapienza compositiva e divulgandole poi, tramite la rete dei commerci. Questi ibridi motivi correranno tutto il Mediterraneo, dando luogo a nuove manifestazioni artistiche di cui l'Etruria rappresenta un aspetto importantissimo. Accanto alle forme geometriche, compaiono e si affermano i nuovi temi « orientalizzanti »: animali fantastici, grifi, sfingi,

leoni alati, chimere, spesso affrontati in uno schema araldico, intramezzati e incorniciati da elementi vegetali stilizzati, come palmette, fiori di loto ecc. La figura umana entra ancora molto raramente a far parte della decorazione.

I centri etruschi più importanti sorgono sul mare o nelle immediate vicinanze; le città più interne (che meglio potevano difendersi da assalti marittimi) avevano sul mare scali ed empori, come per esempio Cere, nell'Etruria meridionale, che, posta su una collinetta a pochi chilometri dalla costa, possedeva tre scali fortificati con i quali poteva avere una parte di primo piano nella conquista di nuove vie e nella difesa del primato marittimo. Dalle necropoli di queste città sono venuti alla luce i favolosi tesori, le ricche suppellettili d'oro e di metalli preziosi, che testimoniano ancora la passata opulenza.

Ricordiamo tra le più eminenti Vetulonia e Populonia nell'Etruria settentrionale, già fiorenti nel periodo villanoviano, con le imponenti necropoli ben conservate, Vulci e Chiusi nel centro, Tarquinia, Cere e Veio più vicine ai confini col Lazio (13).

Architettura.

Poiché l'alzato degli edifici etruschi era generalmente in legno o in mattoni crudi, materiali deperibili e quindi completamente perduti per noi, quale principale testimonianza di quella che fu l'architettura etrusca ci rimane la tomba. L'etrusco non si curò di perpetuare con solide costruzioni i templi dei suoi dei o le abitazioni dei suoi più potenti cittadini. Solo per i suoi morti scavava nella roccia le necropoli, che restassero per l'eternità a testimoniare la devozione per le ombre dei defunti. Così la tomba ci tramanda la forma delle abitazioni dei vivi fin dal periodo più arcaico: cfr. le urnette fittili a forma di capanna ellittica, contemporanee degli ossuari villanoviani (fig. 2) o l'urna cineraria di bronzo, che nel suo semplicistico schema ci dà l'immagine perfetta di una casa a gra-

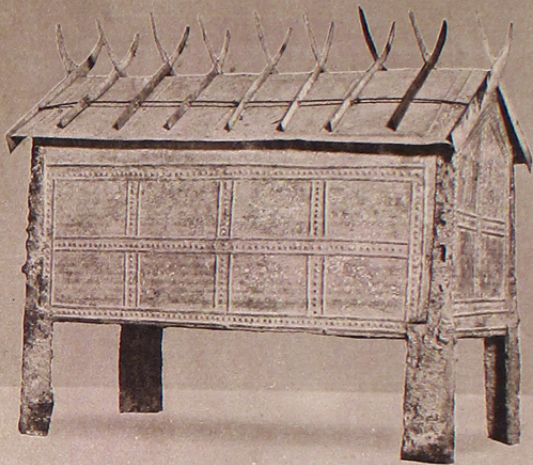


2. Urnetta di argilla a forma di capanna.

ticcio, il cui tetto è decorato dalle lunghe corna propiziatorie (fig. 3).

Sia le urne sia gli ossuari erano deposti in pozzetti o in fosse scavate nel terreno, che contenevano anche il corredo di accompagnamento. Le tombe a inumazione (i due riti continuano contemporaneamente più o meno usati a seconda delle regioni) erano a fossa semplice e rivestite di lastre di calcare.

Nel successivo periodo, l'orientalizzante, le tombe a camera sono sempre più frequenti. Sono coperte, all'esterno, da un tumulo che, nei territori in piano, si eleva su uno zoccolo di pietra (come per esempio le cosiddette tom-



3. Urnetta di bronzo a forma di capanna.

be a circolo a Populonia) e nei luoghi rocciosi è scavato direttamente nella roccia (come a Cere; fig. 6).

Dalla cornice di calcare o di tufo si elevava il cumulo di terra a segnare il luogo della sepoltura. La camera, all'interno della tomba, è quasi sempre quadrata, coperta da una falsa volta, composta di filari di pietra aggettanti, raccordati agli angoli da pennacchi. Troviamo talvolta un tipo di cupola sostenuta da un pilastro centrale, come nella Tomba di Casal Marittimo nella zona di Volterra.

Un altro tipo di tomba è quello formato da un corridoio, su cui s'aprono piccole celle laterali, coperto da filari aggettanti che formano quasi un'ogiva. È di questo tipo, ma di proporzioni grandissime, la tomba *Regolini-Galassi* di Cere, famosa per il suo ricchissimo corredo (fig. 5).

Per la copertura a falsa volta e a pseudocupola, è evi-



4. Vaso d'impasto: VIII secolo a. C.

dente la derivazione dalle « tholoi » orientali, già da tempo diffuse in tutto il bacino del Mediterraneo e frequenti anche in Occidente (cfr. le costruzioni nuragiche sarde). Ma nell'Etruria dell'VIII secolo assistiamo all'adattamento e al successivo sviluppo di queste antiche forme orientali, sì che si può parlare di una evoluzione locale indipendente (14). Mentre la Grecia aveva preferito le strutture rettilinee ad architrave, l'Etruria con la sua predilezione per queste forme tanto più antiche, getta le basi per quelle strutture che domineranno l'architettura romana.

Plastica.

A differenza dal mondo greco, l'Etruria non conobbe l'uso del marmo. Gli artigiani usarono in ogni regione le



5. Cere, tomba Regolini-Galassi, interno.

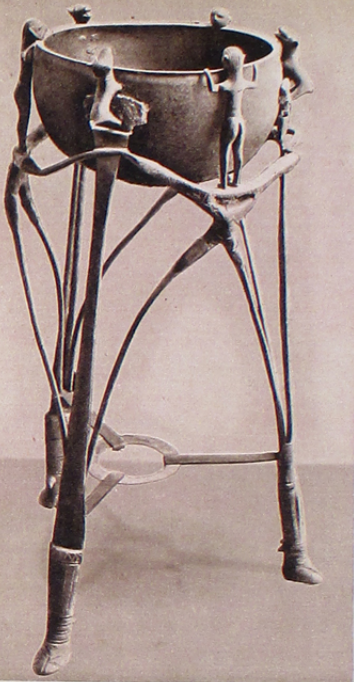


6. Cere, un tumulo della necropoli.

pietre locali, con preferenza per quelle facilmente lavorabili, come il tufo, l'arenaria, l'alabastro. Ciò contribuì notevolmente, oltre che a differenziare i centri di lavorazione, a conferire una particolare fisionomia a tutte le opere plastiche etrusche.

Quando pensiamo alla statuaria greca ci vien subito alla mente la cristallina incorruttibilità del bel marmo pario o pentelico; mentre guardando le figure che popolano i cippi e i sarcofagi etruschi, grigiastre e opache, corrose dall'azione del tempo sulla facile pietra, ci sembra che non mai abbiano potuto raggiungere, neppure appena uscite dallo scalpello che le foggiava, l'eterna bellezza di quelle. Eppure anche così consunte, perduto ormai il ritocco policromo che le ravvivava, conservano una immediatezza di espressione che colpisce. Ma tale forza si palesa molto di più nelle opere di bronzo e di terracotta. Nella lavorazione dei metalli e nel plasmare l'argilla in-

7. Tripode di bronzo
dalla tomba Bernar-
dini, Palestrina.



fatti gli artefici etruschi avevano raggiunto una rara magistria, da suscitare l'ammirazione perfino dei Greci.

In questo periodo di formazione è assai difficile stabilire le diverse componenti artistiche che danno vita alle prime espressioni della plastica. Esse sono il frutto di esperienze provenienti da luoghi e da epoche diversissime. Vi confluiscono infatti, da una parte le sopravvivenze preistoriche, il gusto delle genti italiche che riaffiora vivace e spontaneo in opposizione all'influsso esterno, dall'altra, come abbiamo visto, le tradizioni artistiche delle grandi e fastose civiltà orientali con le nuove correnti, dal « geo-

8. Ossuario fittile da Montescudaio.



metrico » all'« orientalizzante », fino al « dedalico » (15).

Dobbiamo ancora ricordare, come del resto per ogni manifestazione artistica di questo popolo, l'influenza esercitata dalla religione, onde il carattere essenzialmente funerario e votivo di ogni opera plastica.

Tra le prime sculture in pietra troviamo le steli funerarie di Vetulonia, centro particolarmente fiorente in questo primo periodo. Ecco quella del guerriero Avle Feluske, il cui nome ci è noto dall'iscrizione in caratteri etruschi arcaici, che corre sul bordo della stele come un motivo decorativo: è rappresentato armato di elmo, scudo e doppia ascia. La stele è databile nella seconda metà del VII sec. a. C. per i caratteri stilistici e la scrittura (fig. 13).

Sempre da Vetulonia proviene un complesso di sculture di arenaria, di cui restano solo pochi frammenti, che fanno parte della decorazione di una tomba detta « La Pietrera ». È questo il primo tentativo per creare una scultura monumentale e le imperizie tecniche ne rivelano lo sforzo: le teste di questo gruppo sono a tutto tondo, mentre i corpi sono a bassorilievo (fig. 14). Se notevoli sono gli influssi orientali e greci, essi non sono ancora predominanti e lasciano trapelare un gusto diverso, dovuto alle tendenze locali, che si affermano attraverso un potente espressionismo primitivo.

Anche da Vulci abbiamo esempi di grandi sculture in pietra. Il Centauro è la più notevole per l'impostazione volumetrica, massiccia della figura, di evidente derivazione cretese (fig. 15). Della stessa corrente sono alcune statue femminili di calcare e di alabastro, provenienti dalla « Grotta d'Iside » di Vulci.

Un altro importantissimo centro è Chiusi, nel cuore dell'Etruria, l'unico forse in cui si riscontri un'unità di stile dal periodo più arcaico fino all'ellenismo, con un linguaggio figurativo particolarissimo, tanto che è forse possibile parlare di una vera « scuola » capace di influenzare la produzione artistica dei centri vicini.

Come a Vulci, anche qui vi è l'uso di mettere a guardia del sepolcro grandi sculture in pietra: sono spesso i favo-



9. Canopo da Chiusi, 2^a metà del sec. VII a. C.



10. Canopo da Chiusi, metà del sec. VI a. C.



11. Particolare della fig. 10.

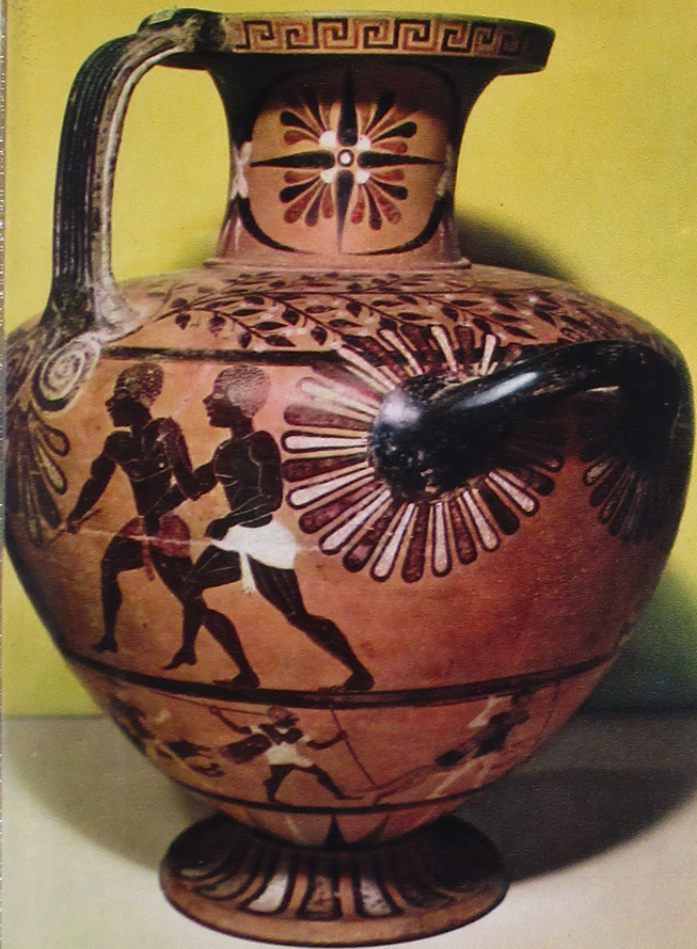
losi animali, creati dalla fantasia di genti lontane, sfingi (fig. 18), leoni (fig. 17) oppure guerrieri armati d'elmo e di un enorme scudo rotondo, o divinità, come il busto femminile (fig. 19) dalla caratteristica acconciatura a lunghi boccoli ricadenti sulle spalle e sulle braccia, strette al petto, in un gesto tradizionale.

Oltre che dalle statue in pietra, l'importanza di questa scuola è data dai cosiddetti Canopi, caratteristici ossuari fittili, che riproducono la figura umana, assai schematicamente (16). Il vaso d'argilla, destinato a contenere le ceneri del defunto, si anima, si umanizza via via col passare del tempo; il coperchio dapprima ha un semplice accenno ai tratti essenziali del volto, poi diventa un vero ritratto destinato a perpetuare le fattezze del morto; spesso il Canopo è posto su un trono di argilla o di bronzo. Distaccandosi completamente dal resto della produzione coeva e da ogni influenza esterna, queste opere sono scaturite da un originalissimo estro individuale. Anche le più primitive, pur nel loro lineare schematismo, raggiungono spesso effetti potenti, come questa della fig. 19 che esprime mirabilmente, con gli occhi socchiusi e le labbra serrate la solennità della morte. Con l'affinarsi del mestiere si cerca di accentuare i caratteri fisionomici: il realismo temperato dalla stilizzazione infonde una espressione arguta e vivace al Canopo della fig. 10.

A Volterra troviamo una serie di stele funerarie, arrotondate in alto, con la rappresentazione del guerriero armato. Spesso l'iscrizione che corre sul bordo ci dà il nome del defunto (fig. 20). « Sono di Avile Tite », dice questa stele, databile ai primi del VI sec. a. C.

Molto interessanti sono i rilievi di calcare rinvenuti in alcune tombe di Tarquinia: erano forse destinati al rivestimento o alla copertura interna. Sono a riquadri, incorniciati da fregi, con i tradizionali motivi orientalizzanti (animali fantastici, centauri, cavalieri galoppanti, figure alate) e ricordano molto da vicino le laminette bronzee del Peloponneso (fig. 21).

Anche la statuetta maschile, proveniente da Cere





12. Statuetta maschile di terracotta da Cere.

(fig. 12) aveva una destinazione funeraria. È in terracotta: l'uomo è rappresentato seduto, con una mano avanzata in un gesto rituale, vestito di un particolare abito a rete (che si riscontra in altre opere contemporanee). Databile intorno alla fine del VII sec. a. C.

A un'arte più popolare e spontanea in cui affiorano le tradizioni preistoriche, proprie della penisola, appartengono invece le ingenue ma vivaci figurette che ornano recipienti di bronzo e un carrello da Bisenzio e alcuni ossuari fittili del territorio chiusino. Sul coperchio di questo, da Montescudaio (fig. 8), dalla tipica forma biconica, è rappresentata una scenetta, ripresa dalla vita quotidiana: un uomo è seduto a tavola, e una donna, in piedi accanto a lui, gli mesce del vino da un gran recipiente. Altrettanto vivaci, ma più stilizzate, sono le figurette che s'affacciano al bordo di questo grande recipiente, posto su un tripode da una tomba di Palestrina (fig. 7).

Data la ricchezza di metalli del territorio etrusco, la lavorazione del bronzo fu al primo posto nella creazione di suppellettili, armi ecc. I più antichi centri di lavorazione furono Perugia, Bisenzio e Vulci; altri se ne affermeranno più tardi. Questi bronzetti rivelano le stesse caratteristiche e le stesse derivazioni che abbiamo notato nella plastica in pietra e in terracotta. Tra i più antichi, ancora assai rudimentali, possiamo ricordare quelli della tomba a circolo *del Tridente* a Vetulonia (prima metà del VII) quindi le statuette facenti parte del corredo della ricca tomba *Regolini-Galassi* di Cere, di chiarissima derivazione orientalizzante.

Dai depositi di Brolio (in Val di Chiana) e di Fiesole proviene una serie di statuette votive, databili intorno al 600, di una tecnica progredita e raffinata. L'eleganza delle forme slanciate attenua la stilizzazione ancora rigida e angolosa di questo guerriero armato di elmo e lancia (fig. 22).



14. Vetulonia, frammenti di sculture dal Tumulo della Pietrera.



15. Centauro da Vulci, primi del sec. VI a. C.



16. Figura femminile, dall'ingresso di una tomba di Chiusi.



17. Leone alato da Chiusi.





19. Busto femminile da Chiusi.



20. Stele di Avle Tite da Volterra,
primi del sec. VI.



21. Rilievo proveniente da una tomba di Tarquinia,
metà del VI sec.



Scarsissime sono le testimonianze pittoriche del periodo orientalizzante; solo qualche evanescente profilo sul tufo delle tombe di Cere, (T. degli Animali Dipinti, T. dei Leoni Dipinti); e le scene affrescate nella T. Campana a Veio, oramai quasi scomparse. Dai disegni eseguiti nel secolo scorso, sappiamo che rappresentava una scena di caccia, con cavalieri armati. Gli animali, i riempitivi, i colori usati ci riportano alle comuni tendenze che correvano il Mediterraneo, mediate dalla Grecia. La ceramica importata infatti, specie quella rodia e quella corinzia, ma soprattutto la visione diretta di arazzi, stoffe, tappeti e dipinti, (ormai gli Etruschi, sicuri sulle loro navi, sbarcano nei porti greci a trattare la loro merce) dovettero certamente influire moltissimo su queste prime esperienze pittoriche.

La ceramica, il « bucchero ».

I più antichi prodotti della ceramica locale, la cui produzione comincia fin dall'VIII secolo, sono detti di impasto: sono fatti di terra non depurata, rossastra, gialla e bruna, spesso ornati da graffiti e da pitture, con motivi geometrici e con animali. Sono frequenti le forme complesse e bizzarre, come questo « askos » plasmato in forma di animale sul quale è un piccolo cavaliere armato (fig. 4). Poi l'argilla viene depurata e lavorata più finemente e decorata con vernice rossa e bruna. Ai primi del VII secolo risale questo vaso a lungo collo, forma largamente usata nel bacino del Mediterraneo, tipica dei ritrovamenti di Troia e della Sardegna, decorato da motivi geometrici dipinti (fig. 24). Con l'impasto e l'argilla si fanno vasi anche di grandi proporzioni che riproducono in ceramica tipi metallici. Si veda per es. il grande sostegno decorato da cavallini alati graffiti (fig. 23).

Nei corredi funerari di questo periodo, accanto ai va-



23. Sostegno d'impasto; sui piede cavallini alati grallhi;
metà del sec. VII.



24. Vaso d'impasto a lungo collo da Tarquinia;
primi del sec. VII.



25. Vaso di bucchero; primi del VII sec.

si di impasto e a quelli di importazione greca, ne troviamo moltissimi di « bucchero », un particolarissimo tipo di ceramica, dal bel colore nero e lucente, il cui nome esotico gli fu dato alla fine del '700, all'epoca dei primi ritrovamenti in Toscana.

È questo certamente un prodotto tipico delle officine locali, derivato dal rozzo impasto villanoviano e ottenuto con uno speciale processo di fumigazione (17). Gli antichi artigiani riuscirono in breve a perfezionare talmente la loro tecnica da creare vasi dalle pareti sottilissime e dalle forme ardite, capaci di gareggiare con quelli metallici, importati dall'Oriente, che erano loro serviti di modello. Sorse così una vera e propria industria, attiva per più di due secoli.

Nel corso del VII sec. viene raggiunto il massimo splendore; le forme più varie attestano una esuberante fantasia creatrice (fig. 25), la decorazione, dapprima incisa o graffita a semplici motivi geometrici, fa suoi i nuovi spunti orientalizzanti e teorie di animali fantastici a rilievo si snodano sul corpo e sulle anse delle grandi brocche da vino (oinochoi) e delle anfore. Talvolta la decorazione è traforata e motivi plastici cominciano ad adornare l'orlo e le anse. Più vicine all'ispirazione orientalizzante sono per es. queste figurine stilizzate che sostengono la coppa di alcuni calici della Collezione Castellani, del Museo di Villa Giulia a Roma (fig. 26) mentre a una corrente più propriamente dedalica possono essere riavvicinate le teste che ornano il bordo dei bracieri. Continua la produzione di questi vasi per tutto il secolo successivo, ma le forme si appesantiscono e si sovraccaricano di ornamenti pur conservando una straordinaria audacia di forme (fig. 27).

Cere fu il centro di una particolare produzione di grandi giare e bracieri di argilla rossastra, decorati con stampigliatura a rullo, con particolari plastici. Si comincia intanto ad imitare i vasi greci dipinti, senza però raggiungere mai la bellezza e la finezza di esecuzione degli originali (18).

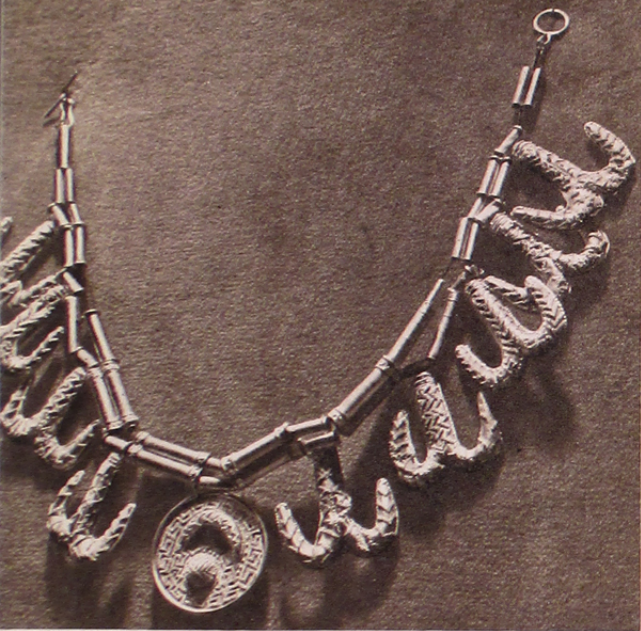
27. Anfora di bucchero "pesante" a testa di toro: 2^a metà del VI secolo.



28. Fibula d'oro dalla tomba Regolini-Galassi di Cere.

Arti minori.

I sontuosi corredi delle tombe di questo periodo colpiscono, oltre che per l'abbondanza dei materiali preziosi (oro, argento, elettro, ambra, avorio) anche per la grande raffinatezza degli oggetti. Si può dire che il livello dell'artigianato artistico raggiunga in questo periodo vette mai più oltrepassate. Ogni semplice oggetto d'uso, come l'ansa di un recipiente, l'impugnatura di un'arma, il manico di un utensile, nelle mani di questi lontani artefici diventa una piccola opera d'arte. Ne sono esempio gli



29. Collana d'oro da Vulci.

oggetti d'avorio, imitati da prodotti importati, i pettini, le decorazioni di mobili, le grandi situle decorate a intaglio con i motivi del repertorio corrente.

Nel campo dell'oreficeria abbiamo esempi meravigliosi: tutte le tecniche conosciute nel mondo orientale sono rappresentate degnamente, dalla granulazione alla filigrana, dalla decorazione a sbalzo alla stampiglia, ravvivate spesso da elementi plastici. Veri capolavori sono stati rinvenuti nelle tombe, quali la colossale fibula Regolini-Galassi (fig. 28) con l'analogo pettorale, la fibula di Marsiliana d'Albegna, quelle di Populonia e di Vulci. Nei ricchi



30. Grande monile d'oro da Palestrina.

corredi femminili oltre alle fibule abbondano i braccialetti e gli spilloni, le collane e gli orecchini, i pendagli d'oro e d'ambra (figg. 29, 30).

Per il bronzo continua la già fiorente tradizione villanoviana: sono grandi recipienti di lamina sbalzata, lebeti, tripodi, situle, fiasche, ecc., decorati da motivi orientalizzanti. La tomba *Regolini-Galassi* e quelle *Bernardini* e *Barberini* di Preneste (odierna Palestrina, in territorio laziale, ma compresa nella zona di influenza etrusca) ci conservano resti di grandiosi carri principeschi, parte in legno, parte in lamina di bronzo, di sedili, di carrelli rituali. Le ricche armi decorate a sbalzo e ad ageminatura (19) i grandi scudi rotondi, a zone concentriche con umboni centrali figurati, rivelano sempre la stessa finezza di esecuzione e di decorazione.

II

IL PERIODO IONICO

(VI secolo, prima metà del V a. C.)

Mentre in Etruria gli artigiani decoravano ancora le loro opere con gli ormai vieti motivi orientalizzanti, si andava maturando sulle coste dell'Asia Minore un nuovo gusto che investiva, oltre le manifestazioni artistiche, anche il costume e la vita tutta. Dai ricchi centri della Ionia, questa nuova cultura si diffondeva rapidamente in tutto il bacino del Mediterraneo.

Sul continente greco quella nuova visione artistica, che dava ai volti quella enigmatica espressione di sognante sorriso, che modellava la figura umana con una molle carnosità, privandola quasi interamente di quella solida architettura interna che aveva caratterizzato la scultura dedalica e che si attardava con calligrafica minuzia a riprodurre le infinite piegoline delle ricche vesti orientali, si acclimaterà rapidamente per dare poi la meravigliosa fioritura dell'arte arcaica.

In Etruria, con i profumi e le stoffe preziose, giungono anche le nuove fogge di vestire, che resteranno tipiche per tutto l'arcaismo etrusco: il « tutulus », una sorta di cappuccio a punta, la « tebenna », corto mantello variopinto proprio del costume maschile, i « calcei repandi », calzari dalla lunga punta ricurva. Giungono con gli esotici manufatti i motivi che li decorano, subito imitati ed

introdotti nel repertorio degli artigiani. Anche l'Etruria subì dunque il fascino dello ionismo, ma non passivamente; ch  anzi la vivace vena locale seppe dare un particolare colore alla corrente dominante. La produzione artistica fu tutt'altro che un riflesso o una pallida imitazione di ci  che di meglio si creava in Grecia. Questo periodo   per l'Etruria il pi  felice e il pi  fecondo di opere originali.

Centro dello ionismo etrusco fu Cere, che gi  abbiamo annoverato fra le pi  ricche citt  del VII secolo. I Greci la chiamarono Agilla e nel santuario di Delfi, uno dei pi  frequentati della grecit , anche i Ceriti ebbero il loro sacello, come le altre importanti citt  del mondo antico. Aperta a tutti i contatti con gli stranieri, ospitava una colonia di Greci e certamente molti artisti immigrati avevano trapiantato qui i loro ateliers, attirati dai sicuri guadagni, e fondato scuole degne di gareggiare con quelle della madrepatria. Alcuni prodotti di queste officine infatti mettono in imbarazzo gli archeologi sulla grecit  o etruschit  della loro natura. (Si veda ad es. la questione delle « idrie ceretane », pag. 106).

Dall'Etruria la cultura ionizzante si irradia nelle zone che sono geograficamente e politicamente sotto la sua diretta influenza. Roma, per es.,   ancora e per lungo tempo alle dipendenze dei dettami artistici di Veio e di Cere.

Per tutto il VI secolo l'attivit  delle officine etrusche   in pieno rigoglio, rispecchiando le condizioni economiche e politiche; l'Etruria raggiunge ora il massimo della sua potenza per terra e per mare. Quando inizia il declino, bench  i rapporti con i Greci siano tutt'altro che amichevoli, i commerci sono ancora fiorenti. I magnifici vasi, firmati dai grandi ceramisti d'Attica, seguitano a riempire le tombe dei ricchi mercanti e i rapporti commerciali mantengono vivi e costanti i rapporti artistici e culturali. Se in un primo tempo prevalse l'influsso ionico, verso la fine del secolo una sfumatura di atticismo appare

sempre più frequente, evidente conseguenza di rapporti sempre più stretti con Atene, tramite le colonie greche di Sicilia.

Architettura.

La città etrusca, situata quasi sempre su un'altura rocciosa, isolata dal corso di torrenti, era dominata dal santuario, un gran recinto sacro in cui si ergeva il tempio, circondato da sacelli minori. Ma ben poche tracce hanno sopravvissuto al naufragio del mondo antico: sono resti della fondazione in pietra, da cui è possibile approssimativamente ricavare la pianta, essendo l'alzato in massima parte di legno. A proteggere queste strutture lignee, ben presto gli Etruschi appresero (dalla Ionia, attraverso i contatti diretti con i coloni della Campania) a plasmare in terracotta, magistralmente decorata e dipinta, una serie di formelle fissate lungo gli stipiti e le travi (antepagmenta) o lungo i cornicioni e gli spioventi (sime), che coprivano la testata delle travi (antefisse) e coronavano la sommità del tetto (acroteri). Grazie ai numerosissimi frammenti che ci restano di questa particolare decorazione, siamo in grado di ricostruire l'aspetto di un tempio etrusco e di seguirne lo sviluppo, dal semplice sacello arcaico fino ai santuari del tardo ellenismo. Troviamo le stesse caratteristiche negli edifici del Lazio e della Campania, ove però l'uso di costruire in pietra è introdotto più presto.

Attraverso i resti monumentali e le notizie che ci ha lasciato Vitruvio nel suo trattato sull'Architettura (scritto in epoca augustea), possiamo ricostruire le proporzioni del tempio etrusco e confrontarlo col classico canone ellenico. Il tempio si ergeva, di solito, su un alto podio di pianta quasi quadrata e, per la sua struttura lignea, conservava larghi intercolumni che rendevano l'insieme basso e tozzo: gli spioventi erano proiettati molto in fuori a proteggere meglio le pareti dalle intemperie; il frontone, molto profondo, rimase aperto fino a tardi (20).

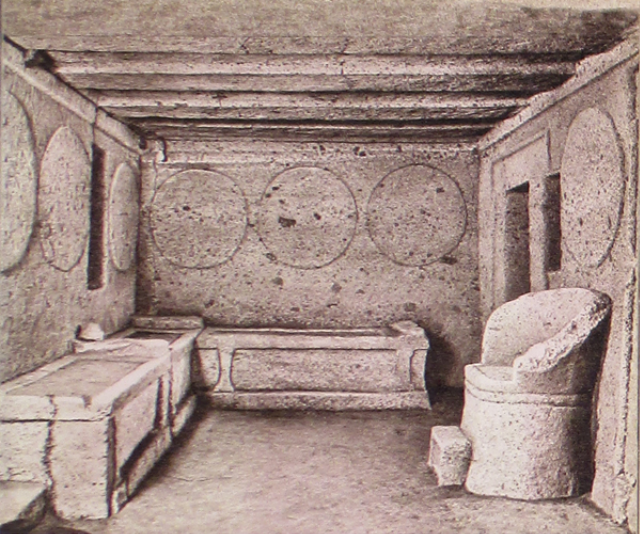
In genere il tempio aveva un portico con una o più file di colonne. Spesso alla cella centrale se ne aggiungevano altre due laterali, che potevano restare aperte (*alae*) a formare quella particolare struttura a tre ambienti paralleli, che si ritrova nella pianta delle tombe (vedi per es. Cere, T. dei Vasi Dipinti) e che, introdotta nell'architettura romana, sarà largamente usata nella casa e nel tipico tempio a tre celle: il Capitolium.

Gli Etruschi non ebbero in questo periodo arcaico un vero e proprio ordine architettonico, cioè una stretta e costante corrispondenza tra la colonna e la trabeazione. L'uso della colonna fu ben presto introdotto in Etruria e tutti gli ordini greci vi sono presenti: il dorico (in una forma molto arcaica) è il preferito ed è indubbio che ebbe in Etruria una sua particolare evoluzione, separatamente dal mondo greco, fino a raggiungere quel tipo detto appunto tuscanico che, codificato da Vitruvio, tanto uso avrà nell'architettura romana. In questo VI sec. la sua forma non è ancora stabilmente definita.

È anche interessante lo sviluppo che ebbe in Etruria il capitello eolico a differenza dal mondo greco, dove è circoscritto a poche zone (vedi Cere, T. dei Capitelli, fig. 32). L'ordine ionico invece non ebbe fortuna; nonostante l'impronta che tutta la cultura ionica lasciò in Etruria, fu il meno usato.

Per tutto il periodo arcaico è in uso la tomba a camera, coperta a cupola o da un soffitto piatto, con un alto tumulo all'esterno, che si eleva su una base modanata.

Per il perfetto stato di conservazione e per la sua mole, la necropoli di Cere è forse uno dei complessi più suggestivi del mondo etrusco. Agli occhi del visitatore, la città dei morti si offre ancora intatta, con le sue tranquille e silenziose strade su cui s'aprono, nelle cornici di tufo, le porte strette dei tumuli. È più suggestivo ancora l'interno delle tombe, scavate nella roccia giallastra, accuratamente, a creare l'illusione della casa, con la sua distribuzione di camere e corridoi, con porte e finestre sa-



31. Cere, tomba degli Scudi e delle Sedie, interno.

gomate, con i soffitti a cassettoni o a grandi travi, sostenuti da pilastri con capitelli ornati (fig. 33).

Non abbiamo più resti di case reali, se si escludono le fondazioni rinvenute a Marzabotto, Tarquinia e Veio. L'immagine di quella che fu la casa etrusca è rimasta eternata nel tufo con la semplificazione simbolica per l'uso funerario, dai tipi più antichi, come la capanna a pianta ellittica, con la volta scavata nella roccia a simulare la paglia (T. del *Tetto Stramineo*), fino a quelli più complessi con un ingresso affiancato da cellette e un corridoio trasversale su cui s'aprono gli ambienti, di solito tre, coperti a doppio spiovente. Questa sarà la tipica forma della casa italica, con i tre ambienti di fondo che richiamano alle tre celle del tempio, e si tramanderà, attraverso il tempo, fino alla casa romana (vedi le case di Pompei). Il tipo ad atrio centrale, con una apertura nel soffitto, è invece più tardo e documentato, oltre che



32. Cere, tomba dei Capitelli, interno.



33. Cere, porta e finestre nell'interno di una tomba.

da una tomba di Tarquinia, da una urnetta di terracotta nel Museo di Berlino (fig. 76).

I cassoni addossati alle pareti, su cui erano deposti i corpi degli estinti, simulano letti di legno, con le zampe tornite e le cornici intagliate. Non mancano, sempre scavate nel tufo, sedie, troni, alcove, poltrone con alta spalliera svasata e sedile circolare a dare più che mai l'illusione della casa con la sua suppellettile al completo (fig. 31).

Alcune tombe « rupestri », cioè interamente scavate nella roccia di profondi valloni, che come crepe solcano le pianure dell'Etruria meridionale (nel Viterbese, a Norchia, a Castel d'Asso, a Sovana ecc.), riproducono con le loro sobrie linee, appena sbazzate, l'architettura di facciata delle case, dei templi. Finte porte incorniciate, cimase modanate, pilastri e architravi, risaltano appena sulla roccia grigiastra, poiché il terreno e la fitta vege-

tazione hanno mimetizzato l'opera lontana dell'uomo, fondendola con quella della natura. Raramente un visitatore si spinge fino a queste dimenticate bellezze e l'abbandono in cui si trovano accresce la suggestione e il fascino di questa solitudine (fig. 75).

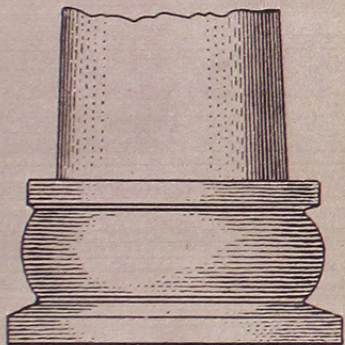
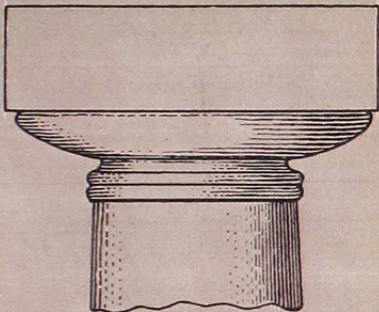
La via dei sepolcri, in una delle necropoli di Orvieto, ci riproduce con le sue tombe quadrangolari, allineate come cassette, l'aspetto di una tranquilla via di una cittadina del VI sec. a. C.

Gli spettacoli (che, come sappiamo dalle fonti, erano molto in onore in Etruria, essendo strettamente collegati con i riti funebri e sacri) si svolgevano all'aperto nei Fori, nei quali talvolta venivano eretti stadi provvisori di legno (21).

Perfetti ingegneri, gli Etruschi ci hanno lasciato parecchie vestigia della loro capacità nelle opere di idraulica e di bonifica (tanto necessarie in un territorio come il loro). Sono ponti e cisterne, canali di scolo e fognature, porti e strade. Interessantissimi i resti delle opere di difesa delle loro città. In origine solo l'acropoli, cioè la cittadella, era rafforzata da tratti di mura, poiché le città, poste sulle alture dalle balze scoscese e circondate da corsi d'acqua, erano difese naturalmente (vedi per es. Veio, Faleri, ecc.).

Verso il VI secolo la città è cinta da un anello di mura, in grossi blocchi di pietra locale, in cui si aprivano porte, munite di torri. Poiché il materiale usato, spesso molto tenero, si tagliava facilmente, fin dal periodo più arcaico prevale il sistema dei blocchi squadrati. Non mancano però esempi di mura poligonali, cosiddette « ciclopiche », a lastroni irregolari, spesso di enormi proporzioni: il sistema difensivo tanto usato nelle fortificazioni dell'Italia antica, ma introdotto in Etruria più tardi, forse addirittura dai Romani. Considerevoli resti di mura si trovano ancora a Tarquinia, Cere, Vulci, Sutri, Vetulonia, Volterra e Cortona, databili tra il VI e il IV secolo; con rifacimenti e ampliamenti spesso rimasero in uso anche dopo la conquista romana.

34. Un tipo di colonna
"tuscanica", da Vulci
ricostruzione.



La plastica

Nelle arti figurative il trapasso dallo stile orientalizzante a quello ionico avvenne molto gradualmente. A Chiusi, che anche in questo periodo è uno dei centri artistici più vitali, si può seguire questo cambiamento nelle statue funerarie, contenenti le ceneri del defunto, che continuano la tradizione dei Canopi; qui la struttura massiccia del corpo è accentuata dal materiale impiegato.



35. Statua ossuario da Chiusi; metà del sec. VI.



II. TOMBA DELLE LEONESSE. LA PARETE DI FONDO: DANZA (*Tarquinia*).



36. Urna chiusina: scena di convito.

37. Urna chiusina: danza.





38. Stele fiesolana
di Larth Ninie.



39. Stele fiesolana: scene di
convito, danza e caccia.

Sempre al VI secolo si può datare una importantissima serie di cippi funerari, per lo più quadrangolari, ornati da bassorilievi di una eleganza notevole. Per i tipi decorativi, per i fregi, le figure umane, gli animali, si possono stabilire utili confronti, oltre che con il solito repertorio ionico, anche con l'arte vascolare attica. Rappresentano scene di vita reale, conviti e danze, giochi e funerali (figg. 36, 37). Sono da mettere in stretto rapporto con i piccoli rilievi d'avorio (usati come placche di rivestimento (fig. 73) ed è interessante constatare come le varie classi dei prodotti artistici si influenzassero a vicenda ed ispirassero, indipendentemente dal mondo greco, le opere di artigiani tanto diversi (22).

Molte analogie con i cippi di Chiusi presentano le stele fiesolane, anch'esse decorate da bassorilievi raffiguranti guerrieri, (fig. 38) banchetti funebri, scene di commiato e di danze ecc. (fig. 39). Di poco più tarde, presentano più evidenti le tracce del gusto ionizzante, con preferenza per le scuole di Rodi e di Samo (23). Tra le notevoli sculture di Vulci, in pietra, ricordiamo il cavaliere galoppante su un mostro marino, in cui la dolcezza delle forme ioniche crea una squisita composizione di grande effetto decorativo.

Come attestano gli edifici sacri e le stipi votive venuti in luce, tra il VI e il IV secolo fu particolarmente fiorente la città di Orvieto, il cui nome antico non è stato ancora identificato. Tra le poche sculture monumentali rinvenute, la grande testa di guerriero (fig. 40), posta sulla tomba a ricordare il morto eroizzato, rappresenta degnamente la plastica locale. Il grande elmo cinge completamente il volto, dal naso fine e la bocca appena piegata da un sorriso, mentre i grandi occhi senza sguardo esprimono il distacco dalla vita terrena.

La scultura in terracotta, come abbiamo visto, era usata nella decorazione architettonica del tempio e per ragioni di utilità rimase in uso anche quando, già da secoli, nel mondo ellenico era stata sostituita dalla decorazione mar-



40. Grande testa di guerriero, da una necropoli di Orvieto.

morea. La tecnica fu perfezionata in ogni particolare, dalla scelta dell'argilla alla preparazione delle matrici, alla cottura; ciò permise ai figuli etruschi di raggiungere una tale perizia da creare capolavori degni della fama che ancora risuona attraverso la voce degli scrittori antichi.

Dalle prime semplici terracotte che correivano lungo il cornicione dei sacelli arcaici, ornate di animali fantastici, di cavalieri galoppanti, (cfr. Cere, Velletri, ecc.) passiamo alle grandi lastre che ornavano gli edifici di proporzioni maggiori e potevano offrire più largo campo alla fantasia degli artisti. Una vivace policromia (prevale il rosso, il bianco, il nero, il giallo) sottolinea i motivi geometrici, meandri, palmette, baccellature a rilievo, coronati talvolta da una leggera sima traforata che si stagliava sulla cimasa dell'edificio, contro l'intenso azzurro del cielo mediterraneo (figg. 41, 42).

A decorare la testata delle travi, dal loro nimbo a conchiglia si affacciavano le teste delle antefisse, femminili, nel tipo della Menade o della Gorgone (fig. 43), maschili, nel tipo di Sileno o di Acheloo (una divinità fluviale), tipi che si ripetono con poche varianti in tutta l'Etruria, con esasperante monotonia. Più tardi alla singola testa si sostituirà un gruppo di figure: Satiro e Menade, varie divinità, ecc. (fig. 44, 45).

A coronare l'edificio, sul culmine del tetto, si elevavano gli acroteri: dapprima semplici palmette o scudi rotondi, poi, col perfezionarsi dell'arte, gruppi plastici sempre più complessi, come i guerrieri combattenti del tempio dei Sassi Caduti di Faleri (Civita Castellana) o il gruppo di Eos (l'Aurora) con il giovinetto Cefalo, da un tempio di Cere (24).

Soffermiamoci sul più importante centro di produzione, Veio, ove prosperò quella scuola di Vulca, lo scultore famoso anche nella Roma dei Tarquini e quivi chiamato per eseguire la grande quadriga, destinata a decorare il fastigio del tempio di Giove Capitolino, secondo quanto ci tramandano gli storici antichi (25).

Le opere plastiche che il suolo di Veio ci ha restituito



41. Rivestimento architettonico di terracotta.

e seguita tuttora a restituire generosamente sono veramente degne della risonanza e delle lodi degli antichi autori. Appartengono alla decorazione fittile del santuario cosiddetto di Apollo, nella località di Portonaccio e possono essere attribuite a un'unica scuola, alla quale un vero grande maestro dette la sua originalissima impronta. Indipendentemente dalla identificazione con il Vulca della tradizione, siamo di fronte alla prima grande personalità del mondo artistico etrusco. Fanno parte della decorazione alcune splendide antefisse (fig. 43), che per la vivezza dell'espressione si distaccano nettamente dal resto della produzione in serie. L'orrido ghigno della Gorgone, accentuato dalle stilizzate pieghe attorno alla bocca, la serena compostezza del volto dolce della Menade, rivelano una mano capace di plasmare con la potenza del grande artista.

In un fortunato scavo del professor Giglioli del 1916 fu rinvenuto il gruppo di statue, di cui fa parte l'Apollo, giustamente famoso e divenuto quasi il simbolo della plastica etrusca (figg. 47, 48). Varie congetture sono state fat-



42. Rivestimento architettonico con guerriero a rilievo.

te, dall'epoca del ritrovamento ai giorni nostri, sulla destinazione di queste grandi statue di terracotta, sulla loro funzione architettonica e sul loro significato. Il rinvenimento di alcune basi, sia pur frammentarie, forate per il passaggio delle travi del tetto, ha forse chiuso la questione con un argomento definitivo. Erano poste sul fastigio del tempio, in funzione di acroteri, come se camminassero sul culmine e, benché ogni statua fosse isolata sulla propria base, erano tutte collegate dal mito che rappresentavano. Il gruppo meglio conservato è composto dal dio Apollo che lotta con Ercole per il possesso della sacra cerva (26). Oltre a frammenti minori, possediamo il torso e la bellissima testa di Hermes e una statua femminile con un bimbo in braccio (rinve-



43. Gorgone, antefissa dal santuario di Portonaccio a Veio.

nuta nello scavo del 1939 da M. Pallottino) forse Latona col piccolo Apollo.

Tutte queste figure, poste di profilo sul tetto, sono concepite in gran movimento, come partecipanti a un'azione concitata e vivace. Destinate ad esser viste di fianco, dal basso, sono modellate di scorcio, con soluzioni oblique, quasi un altorilievo, il cielo libero per sfondo.

La presenza di gruppi plastici sull'apice del tempio (che non ha diretto riscontro in Grecia) rientra in quella esuberanza di decorazione, propria del mondo etrusco, sorta dalla particolare esigenza di proteggere le strutture lignee e di dare slancio alla massa del tetto, coronando l'edificio.

Per stabilire il clima artistico in cui è vissuto il pla-



44. Antefissa con Sirena, da Satrico.

45. Antefissa con Sileno e Menade, da Satrico.





46. Testa di Hermes, dal santuario di Portonaccio a Veio.

smatore di queste statue è necessario rifarsi alla plastica arcaica greca. Un attento esame, soprattutto dei rilievi che ornavano i frontoni dei templi, ha portato a stabilire le derivazioni e le affinità con le opere prodotte in Grecia tra il 530 e il 500 a. C.

L'artista etrusco, educato al gusto di un ambiente già da tempo ionizzato, pur conservando le peculiarità di tale tendenza, si ispira alle contemporanee innovazioni degli scultori più *à la page* delle scuole elleniche. Se l'indirizzo di queste sculture è evidentemente ionico, sia-

47. Apollo, dal santuario di Portonaccio a Veio.





48. Particolare della fig. 47.

mo ben lontani dalle figure molli e inespressive delle terrecotte degli altri centri dell'Etruria meridionale e del Lazio. La forza di questa grande personalità artistica si fa sentire in ogni particolare. Guardiamo l'Apollo (fig. 47): potente è la costruzione della figura, la cui massiccia corporeità è temperata da un nervosismo scattante, che si rileva dalla stupenda stilizzazione dei fasci di muscoli, cui fa eco quella delle pieghe del panneggio; stilizzazione che si trasforma in una vitale forma artistica, senza cadere in un freddo decorativismo. In opere come questa, in cui la violenza espressiva del temperamento etrusco viene contenuta ed equilibrata dal senso di misura e di armonia, propri dello spirito ellenico, vanno ricercate le rare pietre miliari, disperse nell'infinita serie di opere di imitazione. Allo stesso livello dell'Apollo sono le altre statue del gruppo, purtroppo assai più danneggiate; tra gli altri frammenti la testa di Hermes (fig. 46) dal sorriso enigmatico, il poderoso torso di Ercole, il corpo fremente della cerva. Di tono leggermente minore è la statua femminile (fig. 49): è meno organica e coerente dell'Apollo. Forse è stata plasmata da un seguace, pur sulla traccia del grande maestro dell'Apollo. Secondo altri sarebbe stata eseguita in un secondo tempo, in seguito a un restauro del tempio (27).

Alla corrente produzione artigiana appartiene invece quasi tutta la decorazione templare degli altri centri etruschi: solo raramente un raggio di ispirazione artistica l'illumina, facendola emergere dall'opaca anonimità. Si ripetono infatti gli stessi tipi, con le stesse caratteristiche dettate dall'arte ionica, cui solo le tendenze locali riescono a dare talvolta una originale vitalità. Da Faleri per es., l'importante centro ai confini col Lazio, provengono le belle antefisse col gruppo di Satiro e Menade, ripetute in vari atteggiamenti e l'acroterio con il guerriero combattente, da Satrico un'altra interessante serie di antefisse, dal Campidoglio di Roma una antefissa a testa femminile molto simile allo stile della vicina Cere.

Uno speciale posto nella plastica dell'arcaismo più tar-





50. Sarcofago di terracotta da Cere.

do occupano i sarcofagi di terracotta, provenienti da Cere. Rappresentano i coniugi sdraiati sul letto conviviale, agghindati per l'eterno banchetto nel regno delle Pallide Ombre (fig. 50). Ai Greci, abituati a tener sotto chiave le loro donne, ben chiuse nel loro gineceo, la libertà occidentale della donna, che, pari in diritti, si assideva a fianco del marito a partecipare anche all'allegria dei conviti, era sembrato un segno di grande corruzione di costumi (solo alle etère infatti in Grecia era concesso sedere a mensa con gli uomini): di qui la tradizione delle donne etrusche lascive e corrotte (28).

La fama dei bronzisti etruschi ancora trapela dalle testimonianze degli scrittori antichi: perfino nell'Ellade, madre di tutte le arti, erano ammirati e ricercati (29). Ma della grande statuaria in bronzo del mondo antico ben poco ci è rimasto: troppo facilmente utilizzabile è stato



il bronzo in tutti i tempi per salvaguardare le opere d'arte dalle mani dei predatori. Solamente circostanze molto fortunate ci hanno quindi permesso di conoscere alcuni capolavori direttamente, e non attraverso copie in marmo, spesso anche molto più tarde.

Per il mondo etrusco una delle opere più importanti di questo periodo - conservataci quasi miracolosamente - è la famosa Lupa Capitolina. Trasportata dall'Etruria a Roma, forse in seguito a qualche vittoria, vi fu custodita e divenne il simbolo della città eterna. Opera di alto livello artistico (i gemelli sono un rifacimento del Quattrocento) è da porre sullo stesso piano del gruppo veiente, alla cui cerchia artistica è stata riavvicinata. Anche se non è possibile includerla nella produzione di un ambiente ben definito, è evidente la potenza creativa dell'autore che l'ha concepita e realizzata: la stilizzazione sobria e sommaria del pelo e delle costole, l'accentuata magrezza del corpo slanciato contribuiscono a conferirle quella intensa espressione di ringhiosa ferocia (fig. 51).

Alcuni grandi tripodi figurati e parte del rivestimento bronzeo di carri da guerra, provenienti dall'Umbria, forse fabbricati a Perugia, ci permettono di studiare il rilievo a sbalzo. Le forme sono arrotondate e risentono dei modelli ionici; è pregevole la composizione e soprattutto l'esecuzione (figg. 55, 57). Più arcaiche, 550-530, sono le figure che ornano alcune lastre, parte della decorazione di carri da guerra, rinvenute in un ricchissimo deposito a Castel S. Mariano (Perugia). Nella fig. 53, Giove, riconoscibile dal fulmine, lotta con un gigante, Ercole è accolto nell'Olimpo dal padre degli dei (fig. 52). Su un altro frammento è rappresentata una scena di caccia al cinghiale, e infine (fig. 54) la Gorgone, raffigurata come signora della terra, dell'aria e dell'acqua, simbolizzate rispettivamente dalle due pantere, dal cavalluccio marino e da un uccello.

Se l'alta valle del Tevere era il centro di produzione dei carri decorati a sbalzo, Vulci fu altrettanto famosa



52. Lastra di bronzo appartenente alla decorazione di un carro:
Ercole accolto da Giove.



53. Giove e un Gigante, da Castel S. Mariano, Perugia.



54 Lastra di bronzo appartenente alla decorazione di un carro: Gorgone, da Castel S. Mariano, Perugia.

per i candelabri e i tripodi, di cui i nostri musei ci conservano notevoli esemplari. I candelabri erano destinati a sorreggere le candele infisse nelle punte terminali per illuminazione domestica (come una pittura murale di una tomba di Orvieto chiaramente ci rappresenta, vedi fig. 96), gli "incensieri" erano adibiti all'uso di ardere, nell'apposita vaschetta, sostanze profumate o olio per illuminazione, non solo nei templi ma anche nelle case. I tripodi, che continuano la tradizione dei secoli precedenti sostenevano grandi vasi per l'acqua. Tutti questi oggetti d'uso quotidiano venivano sapientemente ornati con un gusto squisito; una originalità inventiva moltiplica le forme, accostando elementi vegetali con figurine d'animali e umane; l'esecuzione è curata nei minimi particolari. La baccellatura e i trafori, leggeri come trine, i peducci a testa leonina, le figurine a tutto tondo, si animano in deliziose composizioni, senza che la decorazione soffochi la





56. Due sirene di bronzo: decorazione di mobile.

struttura dell'oggetto o ne impedisca la funzionalità. Alcuni particolari di incensieri e di candelabri (fig. 58), di « appliques » usate come ornamenti di mobili, anse di vasi, armi, ecc. sono deliziosi capolavori su cui gli artefici sembrano essersi soffermati con una cura e una compiacenza particolari. Sull'elmo bronzeo di fig. 60 è raffigurata la lotta tra Apollo ed Ercole per la cerva, mito che abbiamo già trovato nel grande gruppo di Veio.

Nella plastica di bronzo occupano un posto considerevole le statuine votive, gli ex-voto cioè, che rappresentavano l'offerente o la divinità cui erano state dedicate e che abbondano in tutti i santuari dell'antichità. Anche il suolo etrusco ce ne ha restituite con grande generosità, dalle più semplici e ingenue espressioni d'arte popolare, fino alle elaborate creazioni dei veri artisti. Fanno sentire il loro peso, come per la grande statuaria, tutte le correnti elleniche senza soffocare la vena locale, che si manifesta con un espressionismo vivace e colorito. Si vedano la graziosa danzatrice di fig. 61, l'offerente dall'isola d'Elba (fig. 62) e le due belle statuine di Monteguragazza (figg. 63, 64): il giovinetto con la patera nell'atto di libare e la fanciulla con il fiore e la melograna (30). Confrontando queste statuine etrusche con le opere greche che sono servite loro di modello, si può rilevare la grande differenza di concezione che le anima. Uno scultore greco che plasmava un nudo maschile o una giovinetta panneggiata nel lungo chitone, non si limitava a rappresentare quel tal devoto che gliel'aveva comandati, ma uscendo dai limiti di una finalità religiosa e contingente, ricercava un puro ideale di bellezza e un canone di perfezione stilistica. Queste conquiste dei grandi dell'arcaismo maturo, una volta trapiantate in Etruria e fuori da quell'altissimo clima spirituale in cui erano state concepite, diventavano di nuovo modeste statuette votive o semplici elementi di decorazione.



57. Particolare: leone
alato, Peleo che inse-
gue Teti.



58. Candelabro
da Vulci; fine
del sec. VI.



59. Recipiente di bronzo decorato da figurette femminili.

La pittura.

All'ignaro visitatore che discenda in un ipogeo di Tarquinia le gioiose pitture che, come variopinti arazzi, decorano le pareti della tomba, appaiono come un miracolo di vivezza e di conservazione. Non appena l'occhio s'è abituato alla penombra, sembra che dall'oscurità improvvisamente si spalanchi una finestra su un mondo inospettato e straordinariamente vivo.

L'importanza di queste pitture tombali è grande anche



60. Elmo bronzo da Vulci, col mito di Apollo, Ercole e la cerva.



61. Danzatrice, fine del sec. VI.

62. Offerente dall'Elba, fine del sec. VI.





63. Offerente con melograna e fiore,
da Monteguragazza.



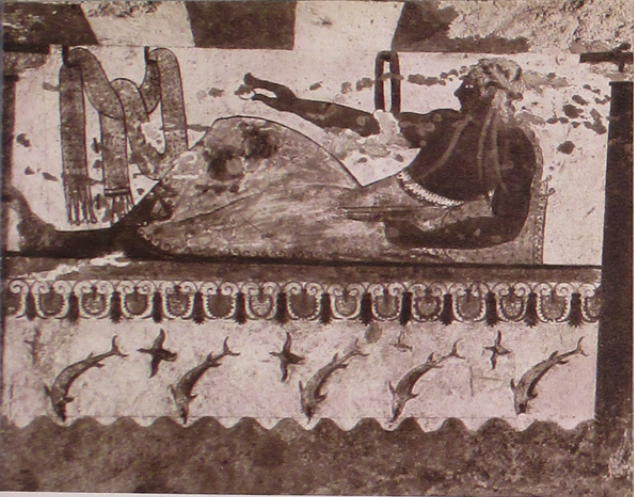
III. TOMBA DEL TRICLINIO. UN DANZATORE (*Tarquinia*).



64. Offerente con patera, da Monteguragazza.



65. Tarquinia: Tomba degli Auguri: il Phersu in fuga.



66. Tomba delle Leonesse; particolare di un banchettante.

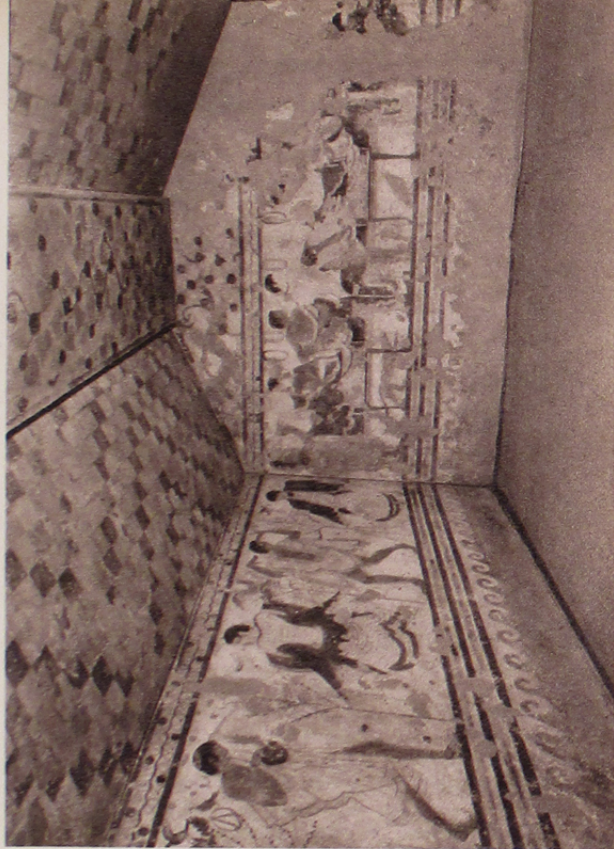
per lo studioso di arte antica, che può trovarvi una, sia pur pallida, eco della gloriosa pittura greca, assolutamente perduta per noi, della cui bellezza tanto parlano gli autori antichi. Per il periodo arcaico le pitture etrusche costituiscono quasi un *unicum* e un documento interessantissimo e non fanno che aumentare il rimpianto per i veri capolavori perduti.

Data l'importanza che aveva la vita ultraterrena, come abbiamo visto, ogni sforzo era volto a decorare la casa del morto e a eternare il ricordo della vita trascorsa. Onde il valore magico delle pitture tombali, i cui soggetti, specie in questo periodo arcaico, ci riportano a scene della vita reale, nei suoi momenti più allettanti e sereni, come banchetti e giochi, danze e svaghi all'aria aperta, costituendo un documento preziosissimo per la conoscenza del costume, degli usi, delle credenze di questi ricchi trafficanti del VI sec. a. C.

Troviamo tombe dipinte a Orvieto e a Chiusi, ma le



67. Tomba del Barone: scena di commiato.



68. Tomba del Triclinio.

più importanti sono quelle di Tarquinia, la potente città dell'Etruria meridionale, che attesta con le sue necropoli una florida vita, dal periodo più arcaico fin oltre la conquista romana. La tecnica è molto semplice: sono affreschi, dipinti su un intonaco preventivamente graffito; un profilo lineare quindi che delimita le zone di colore: nero, rosso e bianco, per le più antiche, con una gamma molto più vasta per le altre, che comprende anche sfumature di grigio e di azzurro. Per tutto il periodo arcaico l'effetto è affidato al contrasto cromatico e alla linea di contorno che dà vita al disegno.

Gli artisti che affrescarono queste tombe attinsero copiosamente schemi e motivi all'arte greca, adattando le forme elleniche alle esigenze di un diverso mondo artistico. Poiché la rappresentazione della vita quotidiana si sostituisce quasi completamente al mondo mitologico greco, la scelta dei soggetti, così legati alla vita locale, i costumi, le acconciature, di gusto propriamente etruschi (i sandali e i cappucci appuntiti, le tebenne variopinte, la sovrabbondanza di monili vistosi) allontanano qualsiasi ipotesi di una diretta riproduzione da cartoni greci. Vi furono certo pittori greci, presenti in questo periodo nei centri dell'Etruria meridionale, ma la loro attività va intesa come capiscuola, capaci di indirizzare alle esperienze artistiche correnti la pittura locale, la quale, pur dominata dalla grande arte greca, seppe mantenere la sua schietta individualità.

Una grande vivacità di movimenti e l'accentuazione del caratteristico rompono lo schematismo arcaico dei modelli greci, mentre una spiccata tendenza per la policromia (che forse già risale al periodo orientalizzante) e l'importante funzione della linea di contorno danno una certa plasticità alle figure, che si stagliano sul fondo, in contrasti cromatici ben assortiti.

Scendiamo in qualcuna di queste tombe di Tarquinia, così ben conservate, e cominciamo dalla più antica, quella dei *Tori*, databile intorno al 540 a. C. È l'unica

della serie con la raffigurazione di un mito greco, del ciclo troiano: Achille attende all'agguato Troilo che conduce ad abbeverare i cavalli alla fonte fuori delle mura. Sembra un arazzo teso sulla parete, in cui tutto risente della convenzionalità arcaica: i colori, le piante, i riempitivi, mentre l'impostazione generale delle figure rivela la stretta derivazione dai modelli ionici. Di poco posteriore è la tomba degli *Auguri* (fig. 65), che ci riporta invece nell'ambiente etrusco: vi sono rappresentati giochi, forse in onore del defunto, che si svolgono alla presenza di due barbuti arbitri, dai bastoni ricurvi propri degli àuguri (onde il nome della tomba). Sono competizioni atletiche e una strana lotta fra un uomo dalla testa avvolta in un sacco, armato di clava e un personaggio mascherato, che l'iscrizione denomina *Phersu*, cioè appunto « maschera », che cerca di accalappiare l'altro con un laccio e farlo mordere da un cane. Siamo forse di fronte a un ricordo di giochi sanguinari a carattere funerario. Oltre al soggetto, anche lo stile e la pesantezza del disegno rivelano una maggiore lontananza dal modello ionico, al quale invece sono più vicine le pitture delle tombe delle *Iscrizioni* e delle *Léonesse*. In quest'ultime è raffigurato un convito, allietato da danzatori accompagnati da flauto e cetra, con particolare brio e vivacità nella ricerca dei colori e nell'espressione del movimento (fig. 66 e tav. II a colori).

Con la convenzionalità arcaica, che differenziava i sessi con il colore, gli uomini sono rappresentati abbronzati, coperti dalla sola tebenna, mentre le donne, dalla pelle bianca e spesso dalle chiome bionde, portano vesti variopinte e ricchi monili.

Veramente inaspettato è lo squarcio di paesaggio marino che ci si presenta nella *Tomba della caccia e della pesca* (fine del VI sec.). Siamo su uno scoglioso litorale mediterraneo, riprodotto nella sua esuberanza di colori, ove alcuni uomini, chi sugli scogli, chi su snelle barchette, sono intenti a pescare e a tirar d'arco e di fionda

contro i variopinti uccelli acquatici. Il paesaggio è veramente « sentito » dall'artista che lo ha mirabilmente reso con poche vivaci notazioni cromatiche. La spontaneità degli atteggiamenti e la cura realistica di ogni particolare rivelano una facilità quasi popolare nel ritrarre una scena nel suo ambiente naturale, con una freschezza e vivacità rimasti intatti fino a noi.

Con le tombe *del Barone* e *delle Bighe* scendiamo ai primi del V sec. Ora l'influsso attico è più forte e si fa sentire nella finezza del disegno e della composizione. Per la prima tomba (fig. 67) in cui è rappresentata una scena di commiato, si è parlato addirittura di artisti immigrati, tanto notevole è l'esecuzione. I colori, di un preziosismo e un astrattismo originalissimi, contribuiscono notevolmente al pregio di queste pitture. Giochi agonistici, corse di bighe si svolgono sulle pareti della seconda tomba; non mancano le tribune degli spettatori, resi con vivacissimo realismo.

Ancora scene di convito nella tomba del *Triclinio*, una delle più belle. La purezza di linea e la delicatezza di colori (così lontani dal violento cromatismo delle prime tombe) creano lievi figure che si muovono leggiadramente in un clima poetico e irrealistico (fig. 68 e particolare di un danzatore nella tav. III a colori).

La più conservata delle tombe dipinte di Chiusi è quella della *Scimmia*, dove in una scena di giochi funebri compaiono lottatori, acrobati, giocolieri e perfino una scimmietta accoccolata su un ramo. Sembra di assistere a una lieta festa paesana, colta sul vivo, con un realismo spontaneo, di sapore popolareggiante.

Questi motivi dell'arcaismo si ripetono per tutto il V sec., spesso con monotonia di repertorio e scarsa cura nell'esecuzione, poiché i temi classici, cioè il risultato di quel meraviglioso fermento artistico che aveva agitato la Grecia nel V sec., penetreranno in Etruria solo molto più tardi.

È necessario ricordare un altro tipo di monumento, oltre alle pitture murali, cioè le lastre arcaiche di terra-



cotta provenienti da Cere e da Veio forse adibite alla decorazione di edifici funebri o civili. Anche il contenuto delle pitture non è del tutto intellegibile: sono scene di riti o forse rientrano nel repertorio mitologico; per lo stile sono strettamente connesse con l'arte greca, di tendenza ionica e corinzia.

La pittura vascolare e l'incisione su bronzo.

L'invasione dei superbi prodotti della ceramica greca, specie attica, sul mercato etrusco (31), impedì lo sviluppo di una industria locale tale da far fronte a quella ellenica. Le officine sorte in Etruria imitarono i vasi importati, quindi i loro prodotti presentano uno scarso interesse. Si staccano dalla comune produzione le anfore « Pontiche » (cosiddette perché si credevano provenienti dalle sponde del Ponto, il Mar Nero), fabbricate invece in Etruria, probabilmente a Vulci e le idrie ceretane, (vasi da acqua fabbricati a Cere). Alla decorazione di questi gruppi di vasi lavorarono artisti greci, immigrati dai centri orientali e venuti a trapiantare le loro officine nelle ricche città etrusche, che tanto apprezzavano i loro prodotti. Piuttosto che alla ceramica attica a figure nere, questi artisti si ispirano ai variopinti modelli orientali delle fabbriche ioniche, più consoni al vivace senso del colore dei loro acquirenti. Le esigenze locali - e forse la collaborazione di proseliti etruschi - hanno contribuito a dare a queste opere una fisionomia tutta particolare. Nell'anfora di fig. 69 è rappresentato il giudizio di Paride: le tre dee in gara si presentano al giovane pastore, che le accoglie in mezzo al suo gregge. Sotto un fregio con teoria di animali.

Anche le idrie ceretane si possono datare nel corso del VI sec.; la decorazione, ispirata alla mitologia greca, si sofferma, con notazioni realistiche, a sottolineare gli episodi. Non manca una leggera vena di umorismo. Si veda ad esempio nell'idria di fig. 70 il terrore di Busiride, rifugiato su un altare, e dei suoi Egizi per la strage compiuta da un nerboruto e gigantesco Ercole (tav. I a colori).



70. Idria da Cerveteri col mito di Ercole e Busiride.



71. Specchio a rilievo con l'Aurora e Cefalo.



72. Specchio inciso con Ercole e Atlante.



73. Placchetta d'avorio, da Tarquinia.



74. Collana d'argento a pendagli e sirene.

In complesso gli Etruschi furono, a differenza dei Greci, cattivi ceramisti e si limitarono a imitare con scarso successo la meravigliosa produzione greca. Ebbero però una loro industria nazionale, in cui eccelsero veramente: l'arte dell'incisione. Nella decorazione di specchi e di oggetti di bronzo raggiunsero una rara perizia con una continuità di produzione che dall'età arcaica si spinge fino alla decadenza. Nel lungo cammino dei secoli veri capolavori sono stati creati. Sono interessanti anche per la scelta dei soggetti che decorano il dorso dello specchio, attinti, oltre che dal repertorio mitologico greco, anche da quello nazionale: troviamo le divinità del Pantheon etrusco, gli eroi, le Lase alate, i geni e i demoni, spesso con i nomi in caratteri etruschi accanto alle figure.

Per lo stile sono vicini alle pitture murali, più che ai tipi della ceramica greca. Eppure i modelli offerti dalla pittura vascolare, anche per la composizione già adattata allo schema imposto dalla forma del vaso, erano certamente molto più alla mano che non i cartoni delle grandi pitture. Da questo si può rilevare l'influsso che le varie arti esercitavano scambievolmente fra di loro, in questo fiorente periodo creativo. Per adattare le scene figurate alla limitata superficie circolare, questi pazienti artefici ritrovano soluzioni nuovissime, evitando monotonia e ripetizioni nella composizione. La tecnica è portata alla massima perfezione: i contorni sono eseguiti a mano libera senza l'aiuto di mezzi meccanici e la lavorazione rivela una grande sicurezza.

Sullo specchio di fig. 71 è raffigurato a rilievo il mito dell'Aurora con Cefalo, che abbiamo già visto espresso plasticamente nell'acroterio di Cere. La dea della luce, alata e con l'aureola a raggiera, porta tra le braccia il giovinetto rapito. Bellissimo è lo specchio con Ercole e Atlante che sostiene il mondo sulle spalle (osservare la bellissima testa del vecchio Titano) con il quale già siamo sullo scorcio del V secolo [fig. 72 (32)].



IV. STATUA DEL TEMPIO DELLO SCASATO DI FALERI.

III

IL PERIODO CLASSICO

(Dalla metà del V secolo alla fine del IV a. C.)

La visione artistica del periodo arcaico sembra cristallizzarsi agli albori del V secolo e, nel monotono ripetersi dei motivi acquisiti, precludere la via verso nuovi orizzonti. L'Etruria rimane estranea all'intensa attività creativa di tutti i centri della Grecia in questo periodo; i problemi che hanno portato alle fulgide conquiste dell'età classica - la libertà della figura nello spazio, l'espressione dei sentimenti ecc. - non sono sentiti e gli artisti etruschi si limitano a introdurre nei vecchi schemi qualche innovazione formale, accettando le nuove soluzioni, senza una vera partecipazione.

Decaduta politicamente, l'Etruria si è allontanata dal mondo greco anche per ragioni economiche: i suoi mercati non sono più fiorenti e capaci di assorbire i migliori prodotti della Grecia; con il diminuito benessere, comincia anche un decadimento generale. La produzione di questo periodo, tranne qualche eccezione, non esce dai limiti di una modesta rielaborazione artigiana, fatta per una clientela di gusto provinciale e conservatore.

Il classicismo entra in Etruria più tardi, nel corso del IV secolo, quando ormai in Grecia il fermento è finito e le definitive soluzioni sono divenute patrimonio comune a tutto il mondo ellenizzato. Anche se non sentita, l'arte

greca esercita sempre un gran fascino: assistiamo al parallelo confluire delle più disparate correnti stilistiche, affermatesi in Grecia in diverse regioni e in diversi momenti, dalle conquiste pittoriche di Polignoto, di Zeusi e Parrasio ai panneggi trasparenti, « bagnati », postfidiaci, dalle dissolventi forme prassiteliche alle tormentate espressioni scopadee.

Nella scelta dei soggetti prevale ora il repertorio nazionale e, fra i miti greci, vengono preferiti i più cruenti, come i più consoni all'animo etrusco e alla cupa visione dell'oltretomba. Subentra ora un senso di terrore della morte, che fa popolare l'Ade di demoni orribili, cui la fantasia degli artisti attribuiva forme mostruose, intrecciate di serpenti. Su tutti i monumenti funerari, anche su quelli di soggetto puramente mitologico, desunto dal mondo greco, compariranno d'ora in avanti gli etruschi demoni a simboleggiare il destino caduco degli uomini.

Architettura.

La continuità storica dei centri abitati, oppure la rovina del tempo, hanno cancellato quasi ogni traccia di quella che fu la città etrusca, con le sue case e le sue vie, i suoi edifici pubblici e i mercati.

Gli autori antichi ci narrano ampiamente con quanta minuziosa cura gli Etruschi si accingessero a edificare le loro città, ordinate e costruite secondo scrupolosi principi religiosi, oltre che urbanistici, fondate col solco dell'aratro, orientate secondo sacre leggi rituali, con tre porte consacrate e tre templi.

In realtà gli abitati, asserragliati sugli speroni rocciosi, o insediati su preesistenti nuclei preistorici, dovevano necessariamente seguire l'andamento del terreno e rispettare le costruzioni precedenti. Forse le città costruite in piano o « ex novo » (come avverrà per le colonie romane) avevano una planimetria regolare, con strade rettilinee intersecantesi ad angolo retto come fa pensare l'eredità

raccolta dai Romani, nelle città, nei *castra* e nella partizione dei campi. A giustificare la tradizione, presso l'odierna Marzabotto, in Emilia, sono stati scoperti i resti di un'antica città, forse l'etrusca Misa, abbandonata dopo la distruzione ad opera dei Galli, ai primi del IV secolo. Si conserva ancora parte del tracciato delle strade, lastricate, che si tagliavano perpendicolarmente, dividendo la città in quartieri, con case quadrangolari, raggruppate in isolati. Sull'acropoli si elevano i templi, di cui restano i basamenti in pietra, molto alti; dinanzi a questi erano grandi altari di tufo sagomato, la cui costruzione risale a un periodo più arcaico.

Per necessità difensive, sempre più urgenti, le città si chiudono in poderose cinte di mura. Un bell'esempio sono quelle di Tarquinia, a blocchi regolari, molto vicine a quelle della Roma del IV sec., anche come ampiezza di circuito (8 km. circa).

Gli Etruschi, che in questo periodo si trovano al margine della vita artistica, conservano gelosamente le forme arcaiche; questa tendenza si accentua particolarmente nell'architettura, soprattutto per quel che riguarda le strutture e la decorazione del tempio. Unica innovazione è il frontone chiuso e decorato da gruppi di terracotta.

Ci restano le fondazioni in pietra di alcuni templi di grandi proporzioni a Orvieto (tempio di S. Leonardo e tempio del Belvedere) e a Tarquinia, ove, sull'alto dell'acropoli, biancheggia ancora il basamento del santuario dell'« Ara della Regina ». Concepito grandiosamente, come un edificio dei grandi centri dell'ellenismo, conserva ancora la scalea di accesso e parte dei muri della cella.

Tutti i tipi di tomba preferiti durante l'arcaismo sono in uso durante il V-IV secolo. Ora i tumuli di grandi proporzioni sono molto meno frequenti; questa forma, tanto usata nei secoli precedenti, pur conservando il tipo tradizionale, segue una sua evoluzione, per passare poi nel mondo romano con le caratteristiche del mausoleo (vedi le tombe imperiali).

All'esterno, invece del tumulo, troviamo sovente vere



75. Tombe rupestri da Norchia.

e proprie facciate quadrangolari, imitanti le abitazioni dei vivi, con porte e finestre, allineate lungo una strada della necropoli, cui si accede per mezzo di gradini - si veda a Cere, per esempio, le tombe a camera della Banditaccia, disposte regolarmente lungo le strade scavate nel tufo.

Le tombe rupestri a timpano di Sovana, Bieda, Norchia, con i loro frontoncini scavati nella roccia e decorati da un fregio di triglifi e metope, ci danno un'idea approssimata, ma suggestiva, di un tempietto classico. Dell'influsso greco, soprattutto attico, risentono le ultime tombe di Populonia, composte di un basamento di pietra, sormontato da un'edicola, sostenuta da colonnine, e decorato architettonicamente, come un piccolo tempio.

Per ricostruire la casa etrusca di questo periodo, oltre alle forme riflesse nella pianta delle tombe (alcune complesse e sontuose come la tomba François di Vulci con



76. Urnetta di terracotta,
in forma di casa, da Chiusi.

un atrio su cui si aprono sette ambienti) ci vengono in aiuto alcune urnette chiusine di terracotta, che continuano una tradizione antichissima (vedi le urne a capanna del periodo villanoviano, fig. 2). Una urnetta del Museo archeologico di Firenze, rappresenta una elegante palazzina, signorile, a due piani. Il bugnato rustico della facciata, che incornicia il portone arcuato, le lesene agli angoli, in funzione decorativa, ricordano stranamente i palazzi toscani del '400. Un tipo di casa *d'impluvium*, con il lucernario centrale aperto, è documentato da un'altra urnetta, ora nel Museo di Berlino che la rappresenta costruita su un alto podio (fig. 76), mentre una terza ci mostra un tipo di casa con un gran tetto sporgente, sotto il quale si apre un'altana, sostenuta da esili colonne.

In questo periodo di stasi della produzione artistica, Chiusi è ancora un centro di primissimo piano nel campo della plastica. Le magnifiche statue-ossuario continuano la tradizione iniziata con i Canopi, e mostrano una perfetta fusione stilistica di tradizionali elementi locali con le innovazioni dello stile severo: mentre i volti rispecchiano i modelli greci, i panneggi arcaici e la costruzione a larghe masse, caratteristiche della scuola chiusina, non turbano affatto l'equilibrio compositivo dell'insieme. Nella figura femminile, seduta in trono, con un bimbo tra le braccia (fig. 77) le schematiche linee del panneggio sottolineano la severa pensosità del volto e la maestà del portamento. La stessa ispirazione si nota nel gruppo di fig. 78: il morto giovinetto giace sui cuscini del letto, in atteggiamento di distaccata mestizia; ai suoi piedi siede l'alata personificazione della morte.

Tra le città dell'Italia settentrionale sotto la diretta dominazione etrusca, solo Felsina ci documenta un autonomo sviluppo artistico. Le sue necropoli hanno restituito un interessantissimo materiale che dal villanoviano scende fino all'ellenismo. Di questo periodo sono caratteristiche le stele funerarie di arenaria: lastre arrotondate in alto e rastremate in basso, decorate da bassorilievi sulle due facce. Sono prodotte da una scuola locale, di marcata fisionomia provinciale, in cui riaffiorano antichi elementi indigeni, misti ai tradizionali motivi della plastica etrusca (soprattutto delle stele fiesolane, vedi pag. 68). I soggetti si ripetono con monotonia. Tra i preferiti è la raffigurazione del viaggio del defunto agli Inferi, come nella stele riprodotta a fig. 81; nella zona inferiore compare il mito del bimbo allattato da una lupa, diffuso con qualche variante in tutta la mitologia antica, e che a Roma sarà collegato con la leggenda della fondazione della città.

Gli scavi dei templi e dei sacelli di questo periodo han-



77. Statua femminile con bimbo in braccio, da Chianciano; fine del sec. V.



78. Ossuario da Chianciano: giovinetto disteso, accanto a lui il genio della morte.

no restituito buona parte della decorazione architettonica in terracotta, di produzione corrente e irrigidita nei vecchi schemi. Particolarmente accurata e interessante invece è la decorazione dei frontoni con gruppi di statue a tutto tondo.

Un ricordo della severa maestà dell'arte greca dell'età di Fidia trapela ancora dalla bella testa barbata di divinità (fig. 84), dai lunghi capelli stilizzati, cinta da una corona di foglie. Proviene dal tempio presso S. Leonardo di Orvieto ed è tradizionalmente datata alla fine del V sec., benché alcuni autori la pongano già nell'ellenismo.

Anche i frammenti appartenenti al frontone del tempio del Belvedere (sempre di Orvieto) presentano delle difficoltà per la datazione. Nella figura maschile, con breve clamide (fig. 85), una delle meglio conservate, le forme del corpo ci riportano al classicismo greco, con parti-



79. Particolare della tav. 78.



80. Testa di terracotta da Veio, fine del sec. V.

colari accenti fidiaci; mentre l'intensa espressione del volto, accentuata dai grandi occhi fissi (che ritroviamo anche nella testa di fig. 86), e la maniera barocca ed espressionistica, nel rendere i capelli e la barba, hanno suggerito una datazione più bassa. Più che all'influsso di correnti ellenistiche più tarde, potrebbero esser dovute all'innato gusto etrusco, portato naturalmente a colorire e a prediligere il violento e l'immediato.

Da un tempio di Faleri ci proviene una bella testa di Tinia, il Giove etrusco (fig. 83); che si tratti del padre degli dei lo dimostrano la maestà dei tratti e la severità dell'espressione e un lontano ricordo dello Zeus Olimpico di Fidia (33).

Due cavalli alati, attaccati al timone di una biga, sono stati rinvenuti a Tarquinia, nello scavo del tempio (34). Plasmati in altorilievo, si distaccano quasi completamente dal fondo, e il colore, di cui restano tracce, ne accentuava la plasticità. Sono concepiti sotto l'influsso classico, ma conservano ancora accenti di arcaismo, nell'occhio e nella stilizzazione della criniera e della coda. L'impazienza di riprendere la corsa e la vivacità dell'espressione sono realizzate dall'artista con efficace e vibrante realismo (fig. 87).

Nell'Etruria meridionale, rimasta più fedele alla tradizione dell'inumazione, comincia in questo periodo l'uso di seppellire i morti entro sarcofagi di pietra, secondo la moda orientale (35).

Derivato dalla semplice cassa di legno, il sarcofago ne conserva la forma, ornandola di bassorilievi sui quattro lati, spesso ravvivati dal colore. Sul coperchio è raffigurato il defunto, dapprima disteso nell'eterno sonno, più tardi semisdraiato in atto di libare, coronato per il sacro convito (fig. 88).

Il repertorio decorativo dei rilievi è desunto dal mito greco, adattato alle esigenze etrusche. Accanto ai geni alati e ai demoni mostruosi, anche i motivi ornamentali derivati dal repertorio corrente, acquistano significati allusivi e simbolici. Il ritratto del defunto, ispirato al ritratto



81. Stele funeraria della Certosa, Bologna, con la rappresentazione del viaggio agli Inferi.



32. Rivestimento architettonico con teste di demoni.

greco contemporaneo, è ancora idealizzato, ma già trapela la necessità di accentuare gli elementi individuali, che nel periodo successivo porterà ai capolavori più originali della produzione etrusca (fig. 88).

Da Tarquinia provengono i sarcofagi più belli, scolpiti nella pietra locale, il nenfro. Questo materiale tenero e friabile richiede una tecnica che non consente minuzie di dettagli e deve raggiungere l'effetto con pochi tratti sintetici. A fig. 89 è riprodotta la cassa di un sarcofago, decorata da grifi alati, che simboleggiano la morte, e da figure divine tra cui Ermete (l'accompagnatore delle anime).

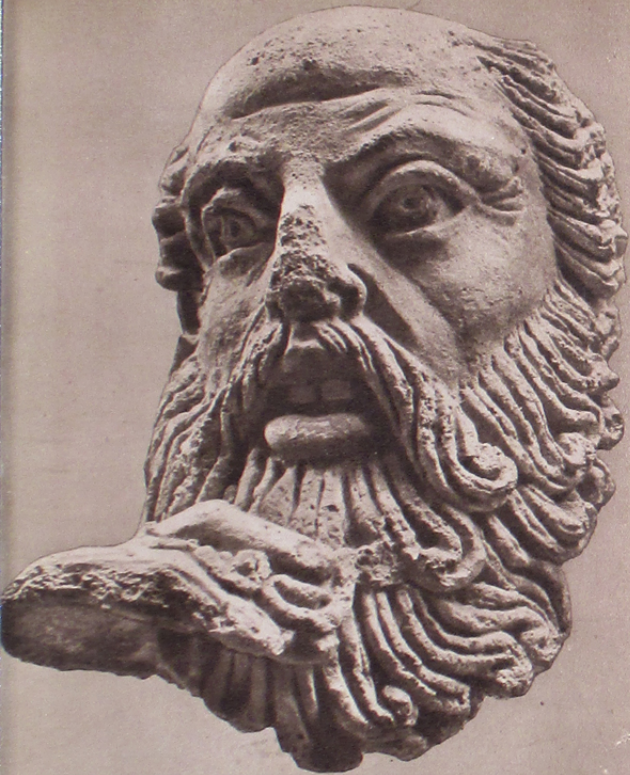


83. Testa di Giove da Faleri.



84. Divinità barbata, da un tempio di Orvieto (S. Leonardo).





86. Testa di vecchio, dal Tempio del Belvedere di Orvieto.

85. Statua frontonale da un tempio di Orvieto (Belvedere).



87. Cavallini alati di terracotta, da Tarquinia.

con il caduceo e una divinità femminile con il libro del destino. La figura della defunta, distesa sul coperchio, è appena abbozzata: forse è rimasta incompiuta.

Della grande plastica di bronzo ci restano alcuni esemplari molto pregevoli. La Chimera, venuta in luce ad Arezzo fin dal 1500, era, secondo il mito, un favoloso mostro leonino, sul cui corpo s'innestano una testa di capra, e una coda serpentina. Con la tradizionale abilità dei bronzisti etruschi nel ritrarre gli animali, è rap-



88. Coperchio di sarcofago
da Tarquinia.



89. Cassa di sarcofago: due
grifi alati, Mercurio e una
divinità femminile.



90. Particolare della fig. 88.

presentata ferita, nell'atto di inarcare il corpo con ringhiante ferocia. Siamo in piena età classica, ma la decorativa stilizzazione delle ciocche del pelo e l'espressione convenzionale ci riportano alla tradizione arcaica (fig. 94).

Di grandezza quasi naturale è il « Marte di Todi », (fig. 91), una statua di guerriero, coperto di corazza, che si appoggiava ad una lancia, ora perduta. Come asserisce la dedica in dialetto umbro, era un dono votivo di grandi dimensioni, eseguito da un artista etrusco, che si ispirò ai modelli ellenici, soprattutto attici, per la dolcezza dei trat-





92. Testa bronzea da Cagli.



93. Satiro inginocchiato; metà del sec. IV.



94. Chimera, da Arezzo, ora al Museo di Firenze.

ti e la leziosità della posa che contrasta con la vigorosa muscolatura (36).

Da Cagli proviene la bella testa di bronzo di fig. 92, vicina al Marte per stile e datazione, benché opera di un artista più sensibile e raffinato. È ancora ispirata ai tipi dello stile severo.

Il satiro inginocchiato (fig. 93) era destinato a sorreggere qualcosa, forse una lampada o un grosso recipiente. Il fine modellato del corpo e lo schema tridimensionale contrastano con la fissità del volto, ancora costretto dagli schemi della maschera silenica.

Un esempio di ciò che poteva creare l'abilità dei bronzisti etruschi è la lampada di Cortona, degna di illuminare un salone principesco. Anche se la composizione è troppo carica, l'esecuzione è mirabile. Attorno alla maschera della Gorgone, si alternano figurette di Sileni e di Sirene che ornano i sedici beccucci, tra i quali compaiono teste di Acheloo, palmette e volute, di un elaboratissimo



95. Lampada da Cortona.

senso decorativo (fig. 95). Molto più ricca di spunti originali è la produzione di bronzetti, di minori pretese, ma più libera dall'influsso greco. Continua a Vulci la tradizione dei candelabri e degli « incensieri », del vasellame e delle decorazioni per mobili: snelle figurette di acrobati e di danzatori si piegano a sottolineare la curva di un'ansa o a coronare un incensiere; minute bestiole si arrampicano sull'esile fusto di un candelabro, che, come uno stelo di fiore, sboccia dal capo di una danzatrice, in equilibrio sulla punta di un piede: deliziosi oggetti, pieni di vivacità e di grazia.

Era tradizione che la madre regalasse alla giovane sposa dei cofanetti di bronzo cilindrici o quadrangolari destinati a contenere gli oggetti da toilette, le cosiddette ciste. Mentre la superficie era decorata con incisioni, sul coperchio, a formare il manico, si intrecciavano gruppi plastici in armoniche composizioni, e perfino nei piedini la fantasia dell'artista si sbrigliava nelle più bizzarre figurazioni (figg. 103, 100).



96. Orvieto; Tomba Golini I.

La pittura.

Nella pittura delle tombe, come in tutta la produzione funeraria e votiva di questo periodo, le formule greche dello stile severo, accettate esteriormente e ridotte a tipi ornamentali, si ripetono per tutto il V secolo, raggelate e irrigidite entro gli schemi dell'arcaismo. Sulle pareti delle tombe della *Pulcella* e *Francesca Giustiniani* si snodano le stesse scene di convito che, con ben altra freschezza, avevano allietato le pareti delle tombe precedenti (T. del Triclinio, per es., pag. 101).

Solamente verso la metà del IV secolo le grandi conquiste dei pittori greci arrivano finalmente a dar nuovo respiro alle pitture tombali. Questo spirito diverso si sente nel sarcofago delle *Amazzoni*, del Museo di Firenze, dipinto su pietra, certamente copia di una grande opera pittorica, famosa nella gremità. La sapienza di scorci e di chiaroscuri, che sottolineano la plasticità delle figure, i volti patetici ed espressivi, la sobrietà del colore, tradiscono l'origine dell'artista, sicuramente greco, forse immigrato dall'Italia meridionale.

Un nuovo ciclo di pitture tombali a Tarquinia attesta il rifiorire dell'attività artistica, verso la fine del IV secolo: ora nella scelta dei soggetti torna a prevalere l'elemento indigeno. Le pitture della *tomba dell'Orco*, sono da attribuire a epoche diverse: la parte più antica, (databile alla fine del IV sec.) rappresenta un convito funebre, cui prendono parte vari personaggi, titolari della tomba dei Velca. Particolarmente bello, spicca sullo sfondo di un cielo tempestoso, che simboleggia l'Averno, il purissimo profilo di una fanciulla dallo sguardo astratto e pensoso (fig. 97). Il risalto della figura deriva dalla nuova tecnica: il chiaroscuro, che sottolinea i contorni, dando plasticità al volto. Ancor meglio possiamo vedere in atto questa nuova conquista nelle figure della *Tomba Golini I* a Orvieto (fig. 96). La scena ci riporta nel mondo sotterraneo, nella dimora di Ade e Persefone, i sovrani dell'Oltretomba. Attorno alle mense ricolme di grandi



97. Tomba dell'Orco, Tarquinia: la fanciulla Velca.

recipienti preziosi, si aggirano servi e coppieri, mentre l'eterna notte del regno dei morti è rischiarata dai candelabri, di quella forma tanto in voga in Etruria.

Gli specchi e le ciste figurate.

Le fabbriche di Vulci e del Lazio continuano fino all'Ellenismo la bella tradizione degli specchi incisi. Tra le attardate formule di stile severo, ancora irrigidite in schemi arcaicizzanti, questi incisori introducono nuovi motivi classici prassitelici e postfidiaci con scorci arditi e ricerca di effetti chiaroscurali.

Notiamo ancora la coerenza compositiva, che distribuisce le figure con sapiente ritmo entro l'obbligato campo circolare, e l'importanza data ancora alla linea di contorno, che determina la plasticità delle figure.

Per la destinazione dello specchio, uno dei soggetti preferiti è quello di Turan, l'etrusca Venere, con il suo leggiadro corteggio di ninfe e amorini. Frequente è la rappresentazione di miti greci: non mancano però quelli nazionali, particolarmente interessanti per la conoscenza della religione e delle leggende etrusche.

Nello specchio di fig. 98 poche linee sintetiche bastano per tratteggiare, senza la minuzia calligrafica dei vasi greci, la potente figura di un vecchio genio alato, curvo a scrutare visceri di animali, per divinare il futuro: la scritta lo denomina Chalcas, con evidente accenno al famoso indovino omerico.

Come per i ceramisti greci, si è tentato di delineare qualcuna di queste personalità di incisori, attorno alle quali raggruppare gli specchi più belli e quelli dei loro imitatori. Una di queste figure potrebbe essere il Maestro dello specchio di Achille e Pentesilea che si distingue per gusto e stile personalissimi.

La produzione degli ultimi tempi, ispirata al clima classicistico che domina ormai in tutta la penisola, si fa più mamerata e più sciatta.



98. Specchio inciso con genio alato che scruta un fegato.



99. Specchio inciso con Usil e divinità.





101. Particolare della fig. 100: il ratto di Crisippo.



102. Cista quadrangolare: tre giovinetti in conversazione.





103. Coperchio di cista ovale: Venere e Adone (?) su una coppia di cigni.

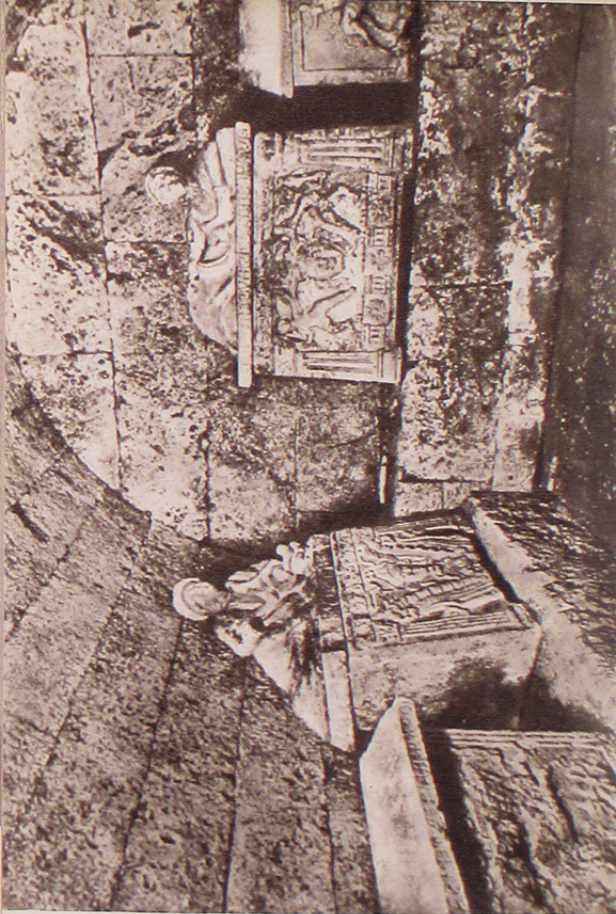
104. Anfora falisca con il carro dell'Aurora.



105. Anfora a volute da Faleri, sec. IV.



106. Placchette di avorio con guerrieri, IV sec.



107. Chiusi, Tomba del Granduca, con volta a botte.

IV

L'ELLENISMO

(Dal III secolo al I secolo a. C.)

Dopo la grande avventura di Alessandro Magno, nelle capitali dei regni ellenistici il fermento della civiltà greca, a contatto col raffinato ambiente orientale, suscitò una meravigliosa fioritura di arti e di scienze: il fascino di quella nuova cultura avvinse ogni paese gravitante nell'orbita greca.

Nel corso del III secolo Roma si era impadronita di buona parte d'Italia; anche per mare, dopo l'esperienza punica, aveva raggiunto il primato. Tutta l'Etruria è asservita: nelle città, ormai entrate a far parte del mondo romano, la vita continua, ma ben lontana dallo splendore del passato. I centri più vitali sono ora quelli dell'Etruria interna: Perugia, Volterra, Chiusi. Spesso, accanto alla città antica, distrutta dai conquistatori, un'altra ne sorge, cinta di nuove mura e ricca di templi. Di altre non rimane invece che il ricordo dei passati fasti, come a Veio, ove all'epoca di Properzio il muschio invade le rovine e tra le colonne atterrate pascolano gli armenti: «*Heu Vei veteres, et vos tum regna fuistis!*» (38). La romanizzazione procede rapidamente: alla spedizione di Scipione contro Cartagine partecipano concordi tutte le città etrusche; alla lingua etrusca si sostituisce il latino, sì che al-

l'epoca dell'imperatore Claudio, essa apparirà come una pura curiosità di eruditi.

In questa atmosfera ormai romanizzata anche la cultura assume un aspetto quasi unitario, sì che non si può più parlare di arte etrusca vera e propria, ma di arte italica. Infatti con il lento ma progressivo oscurarsi della personalissima civiltà etrusca, riaffiorano, più validi e consistenti, quegli elementi italici che erano sempre coesistiti al mondo etrusco e avevano contribuito al suo affermarsi. Alla testa di questa « *koiné* » italica, di cui fanno parte Etruria, Lazio e Campania, troviamo Roma nel ruolo che fino allora aveva sostenuto l'Etruria, cioè di mediatrice delle innovazioni culturali provenienti dalla Grecia. Con la conquista dell'Oriente grecizzato il processo di ellenizzazione ha un nuovo vigoroso impulso, che investe tutta la cultura, dalla produzione letteraria a quella artistica.

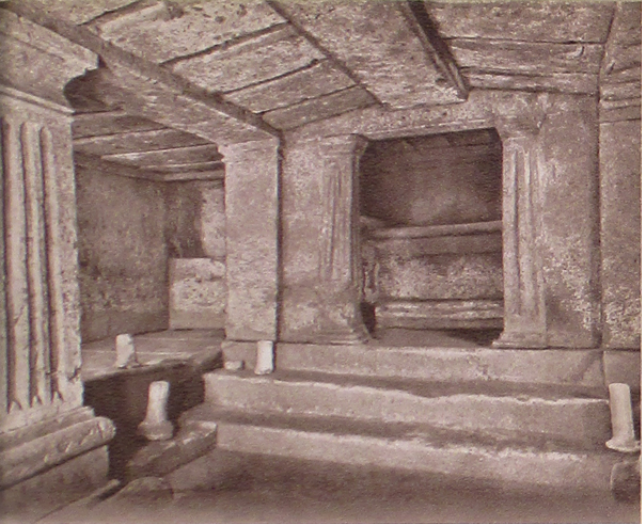
Pur attingendo sempre copiosamente alla inesauribile fonte dell'arte greca, questo ambiente italico, adattando e trasformando talvolta con genialità, riesce a produrre qualcosa di vitale nel campo dell'architettura, del rilievo e soprattutto del ritratto.

Le tendenze dissolutrici dell'ellenismo trovano in Etruria un ambiente congeniale: l'inclinazione all'improvvisazione, il prevalere del particolare a danno della visione d'insieme rompono l'organica coerenza classica con improvvise deficienze ma anche con geniali soluzioni, le quali però non riescono quasi mai a concretarsi in una tradizione continua e duratura.

Queste possibilità troveranno invece nell'ambito della cultura romana un ambiente adatto per affermarsi e risorgere.

Architettura.

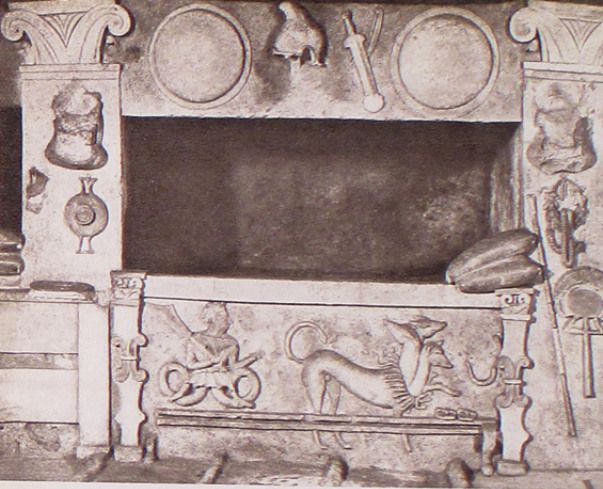
Dalle belle porte ad arco che s'aprono ancora nella cerchia muraria delle città, agli ipogei di proporzioni grandiose, costruiti per contenere le spoglie di intere genera-



108. Cere, Tomba dell'Alcova: interno.

zioni, tutti i monumenti architettonici di questo periodo sembrano avere un più vasto respiro ed aver meno subito l'ingiuria del tempo.

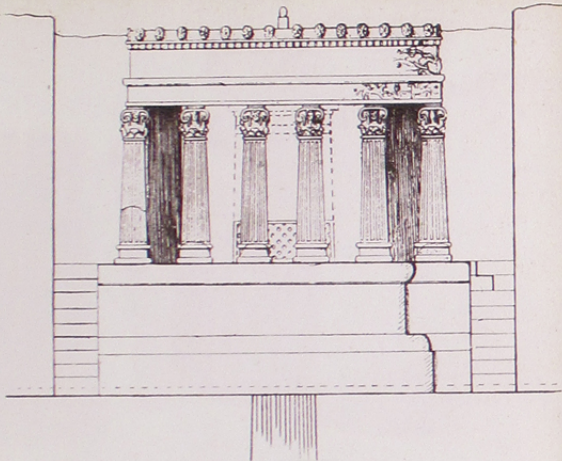
Nell'architettura funeraria la tradizione delle tombe a camera continua il suo normale sviluppo: di pianta quadrata o circolare, la stanza è coperta da un tetto a doppio spiovente oppure piatto, sostenuto da pilastri; compare anche di frequente la volta a botte, con arco a sesto pieno, a filari regolari di travertino; ce ne conservano bellissimi esempi, eseguiti con tecnica perfetta, la tomba del *Granduca*, nell'agro chiusino (fig. 107) e l'ipogeo di *San Manno* a Perugia. Nell'Etruria centrale spesso corre attorno alla parete una banchina di pietra, su cui erano disposte le urne contenenti le ceneri. A Tarquinia e a Cere continua invece la tradizione dei letti funebri, scavati nella roccia. Si veda per esempio il gran letto incorniciato da pilastri, cui si accede per mezzo di



109. Cere, tomba dei Rilievi dipinti: il letto.

gradini, nella tomba *dell'Alcova* (fig. 108). Queste tombe di Cere, che riproducono fedelmente l'interno della casa, continuando la tradizione precedente, aggiungono ora alla suggestione del visitatore una realistica rappresentazione della suppellettile e dei mobili. L'esempio più significativo sono gli stucchi della tomba *dei Rilievi dipinti* (fig. 109). Sulle pareti, sui pilastri che sostengono il soffitto, attorno ai letti ricavati nel fondo, corre una originalissima decorazione di stucco, in cui la vivace policromia, conservata quasi intatta, accentua l'impressione di freschezza e di attualità. Sono rappresentate le cose della vita quotidiana, dagli umili utensili di cucina agli strumenti da lavoro, dalle grandi trombe ricurve alle armi per la caccia.

Le tombe rupestri dell'Etruria centrale conservano ancora, sepolte sotto l'invadente vegetazione, corrose dal tempo, le facciate scavate nella roccia tenera, che ora assumono l'aspetto di piccoli edifici templari. La tomba *Ildebranda* a Sovana, una delle più grandiose e com-



110. Sovana, tomba Ildebranda: ricostruzione.

plesse, se pur assai danneggiata, può esser ricostruita attraverso i resti del colonnato, del fregio e del coronamento (fig. 110). All'esame dei particolari - il podio molto elevato, la cella circondata solo su tre lati dal colonnato, gli elaborati capitelli, decorati da volute d'acanto e da teste scolpite - risaltano le caratteristiche del tempio italico, fuse in un armonico insieme, che pur sempre si ispira al ben noto tipo ellenistico (39).

L'arco e la volta, usati dagli Etruschi anche in precedenza, verso il II secolo a. C. assumono una forma monumentale; sono di questo periodo le volte a botte, che coprono le tombe, e le porte ad arco, che, inserite nei rifacimenti romani e rinascimentali a Faleri, a Volterra, a Perugia, ancora conservano la loro efficienza.

Questi sapienti architetti integrarono l'innovazione tecnica con una nuova concezione estetica che sottolineava il valore dell'arco con l'opportuna decorazione di tutta la facciata. Così l'impiego di materiale differente nell'arco della Porta Etrusca di Volterra, ornato da teste umane:



111. Perugia, Porta di Augusto.

così la grande incorniciatura dell'arco nella Porta di Augusto a Perugia, dove la poderosa struttura e l'armonica composizione con il grande fregio a scudi e pilastri, conservano la loro monumentalità nella cornice dei torrioni quattrocenteschi (fig. 111).

Sempre a Perugia, l'arco della porta Marzia è inquadrato da pilastri che racchiudono una galleria, da cui si affacciano ancora gli dei tutelari della città.

I Romani, che dagli Etruschi avevano ereditato un concetto pratico e utilitario dell'architettura, avevano accolto con particolare favore l'arco e la volta, impiegandola in costruzioni di ingegneria civile: è al contatto con le nuove esigenze di quella giovane forza in espansione che queste strutture si chiarificano ed assumono aspetti monumentali.

Nel periodo ellenistico la decorazione architettonica assume forme complesse ed elaborate. I tipi fondamentali dei capitelli greci sono variamente risentiti, in nuove e ori-



112. Capitello figurato da una tomba di Vulci.

ginalissime forme. Il capitello figurato, che abbiamo ritrovato a Sovana, è un tipo noto a tutta l'Italia ellenizzata, ma solo in ambiente etrusco l'accento è posto sul valore funzionale delle teste umane, da cui dipende tutto l'effetto dell'insieme, e solo nella *koiné italica* è impiegato con efficiente vitalità. La figura 112 riproduce un esemplare proveniente da una tomba di Vulci: la composizione si impenna sulle quattro teste umane, due femminili e due maschili, dall'espressione patetica, a cui fanno da quinta le tradizionali volute d'acanto del capitello corinzio. Lo stesso gusto di inserire la testa umana negli elementi architettonici in funzione decorativa, lo abbiamo ritrovato nelle teste scolpite sulle chiavi di volta delle grandi porte (40).

Dalla varietà di forme dei secoli precedenti si giunge in questo periodo alla costituzione dell'ordine tuscanico, che troverà il suo canone definitivo solo nell'ambito dell'architettura romana. La colonna di fig. 34 è stata rico-



113. Lastra di rivestimento architettonico da Lanuvio.

struita dai frammenti rinvenuti in una tomba di Vulci e presenta le caratteristiche essenziali della colonna tuscanica: la base circolare, il fusto liscio con un pronunciato rigonfiamento, il capitello a bacile rovesciato.

Non solo la decorazione architettonica - e le proporzioni della colonna - ma tutta l'architettura etrusca aveva sempre presentato un carattere di fluidità e una pluralità di motivi; questi, assieme alle possibilità appena accennate e ai germi latenti, vengono accolti e sviluppati nel mondo romano, portando al potente rigoglio dell'architettura sillana.

La plastica.

La vita dei santuari continua fiorente per tutto l'ellenismo e la decorazione templare viene rinnovata seguendo le nuove correnti.

A Faleri abbiamo vari complessi sacri, da cui provengono frammenti assai pregevoli; le bellissime statue di



114. Testa maschile dal Tempio dello Scasato.

terracotta che ornavano il frontone del Tempio dello Scasato riflettono ecletticamente i motivi dominanti nel IV secolo derivati da Prassitele, da Scopas e da Lisippo, ma rivissuti e trasformati dalla visione ellenistica. Nei tratti del volto del giovane dio (o eroe) (vedi tav. a colori IV) dai lunghi capelli ricciuti e dal patetico sguardo volto verso l'alto, vi è una eco del famoso ritratto di Alessandro Magno, eseguito da Lisippo. Facevano parte dello stesso frontone la testa maschile di fig. 114, che riecheggia le sculture scopadee per la carnosa bocca appena schiusa e l'espressione melanconica, e la dolcissima testa fem-



115. Testa femminile dal Tempio dello Scasato.

minile (fig. 115) dai soffici capelli, resi con mirabile levità di tocco, trattenuti dal piccolo diadema. Notevoli tracce di policromia sottolineano ancora i valori plastici delle figure.

I frammenti di un frontone di Arezzo ci riportano in un clima più vicino all'arte di Scopa per la ricerca di esprimere, nel volto, i segni del dolore; ma accentuata enfaticamente secondo l'impostazione drammatica dell'arte di Pergamo. La dolorosa testa femminile, fortemente piegata all'indietro, (fig. 116) forse un'Amazzone ferita, e quella di un giovine eroe, forse Paride, sono databili ai primi del II secolo a. C.



116. Testa di Amazzone,
dal frontone di un tempio di Arezzo.

In una cittadina dell'Appennino orientale, a Civita Alba, sono stati rinvenuti un rilievo frontonale ed un fregio non ancora messi in opera. Il frontone rappresenta scene del mito dionisiaco: Arianna, abbandonata a Nasso, è trovata addormentata dal corteo bacchico: una ninfa e un satiro la scoprono scostando un lembo del velo (fig. 117). Le figure slanciate, allungate, proprie del tardo ellenismo, si sovrappongono a creare un forte effetto prospettico; il movimento concitato di pieghe che si avvolgono capricciosamente nei panneggi, il forte rilievo delle



117. Gruppo frontonale di terracotta, da Civita Alba.

figure, danno all'insieme una colorita plasticità, tipica del barocco ellenistico. Anche se si possono notare inesattezze e incoerenze nell'esecuzione e nell'adattamento da modelli pittorici, questa piccola opera è piena di freschezza espressiva.

Nel fregio era rappresentata la lotta contro i Galli, soggetto che più volte ricorre nel repertorio della statuaria greca in questo periodo, per esempio nella grande ara di Pergamo, ma che nell'Etruria del II secolo a. C., in cui era ancora vivo il ricordo delle invasioni devastatrici delle genti celtiche, assume aspetti di un evidente realismo nei tipi e nel costume, al di fuori da reminiscenze decorative riprese dalla greicità.

Fra la grande plastica di terracotta ricordiamo la deliziosa figurina di fanciulla che si pettina, del Museo di Firenze (fig. 118), databile nel I sec. È un'opera di gusto provinciale, spontanea e fresca per l'atteggiamento naturale colto sul vivo, che contrasta con le attorte pieghe della veste così ingenuamente e rigidamente stilizzate.

Dopo l'esperienza di Lisippo, che aveva ritratto Alessandro Magno inserendo nella visione idealistica un riferimento ai tratti individuali, erano sorte in Grecia le correnti che avevano portato al ritratto fisionomico.

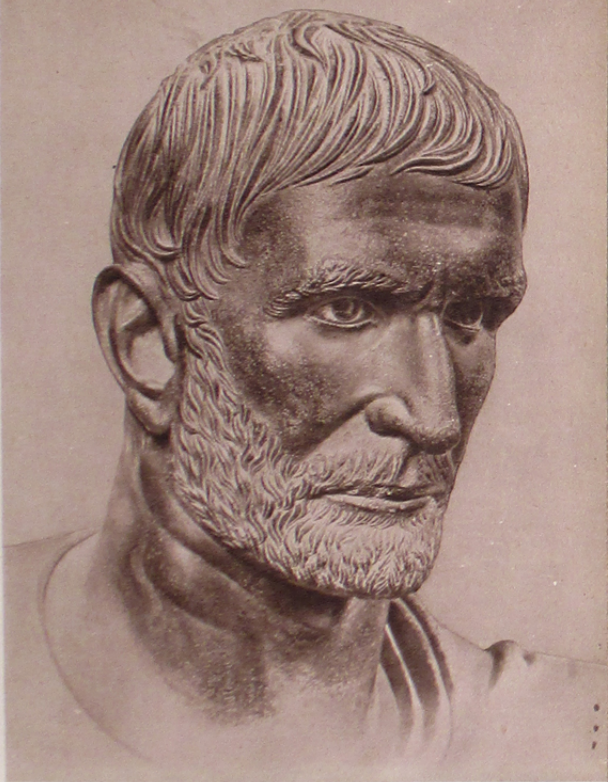
La naturale tendenza alla espressione del vero che in Etruria, sotto l'impulso della religione, si era esplicata con più immediatezza che in Grecia, giunge ora a una più libera manifestazione. Portando al massimo la ricerca della verosimiglianza e accentuando i particolari individuali, l'etrusco conquista una sua particolare concezione del ritratto, ben diversa da quella greca che idealizza i tratti del volto e cerca di esprimere l'intimo carattere spirituale. Quando questa ricerca espressiva è temperata da un coerente equilibrio e dall'armonia di tutti i particolari, vengono creati autentici capolavori.

Ai primi del III secolo può risalire la bellissima testa di bronzo di fig. 119, in cui la tradizione vorrebbe riconoscere l'effigie del primo fondatore della repubblica romana, Bruto. La struttura della testa, così lontana dal tipo greco, il contrasto violento dei piani e delle linee, l'intensa espressione volitiva e consapevole della sofferenza, accentuata dalle pieghe accanto alle labbra, i capelli appiattiti, con le ciocche stilizzate a S, la dicono un'opera prettamente italica, di altissima ispirazione.

Il delicato volto di giovinetto del museo di Firenze, in cui i dolci tratti e lo stupore sognante dell'adolescenza sono appena induriti dall'incipiente virilità, faceva parte di una statua di bronzo, datata alla fine del III secolo. La stessa stilizzazione dei capelli a ciocche uncinato ritroviamo nel ritratto proveniente da Fiesole e ora al



118. Fanciulla che si pettina; statua di terracotta del tardo ellenismo.



119. Il cosiddetto Bruto: ritratto di bronzo del Museo Capitolino.



120. Ritratto d'uomo da Bovianum, Parigi.

121. L'Arringatore, statua bronzea del Museo di Fire



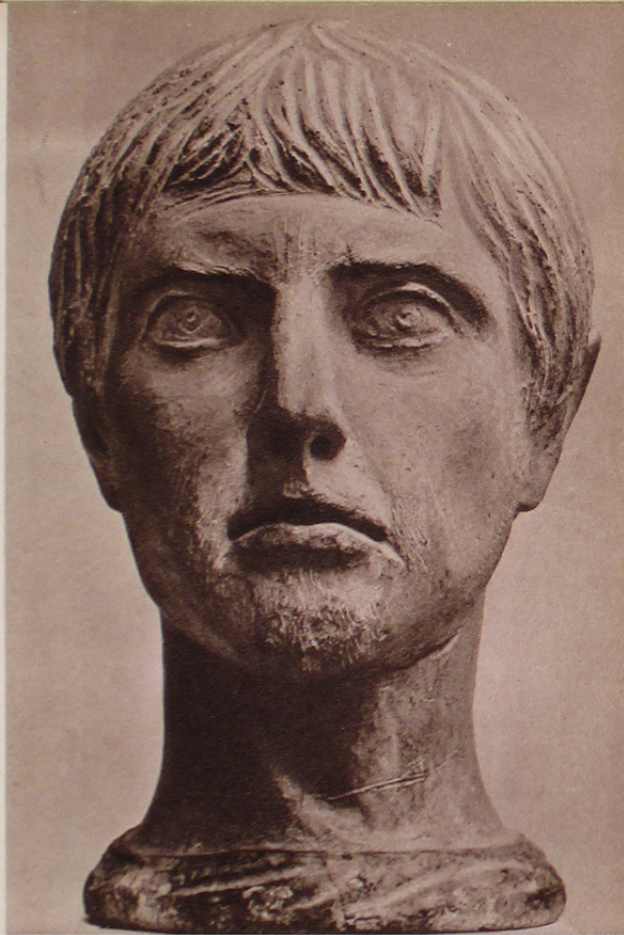
Louvre e nella testa proveniente da Bovianum, ora al Cabinet des Médailles di Parigi. Quest'ultima è datata nella seconda metà del II secolo ed è stata riavvicinata al Bruto anche per l'analogia della concezione strutturale della testa. La nota veristica della barba appena tagliata, gli occhi di smalto, accentuano la vivezza di questo volto serio e volitivo (fig. 120).

Ultima nel tempo viene la statua di bronzo dell'« Ar-ringatore » (fig. 121) rinvenuta sulle sponde del Trasimeno. Avle Metele, come dice l'iscrizione forse votiva, è ormai un cittadino romano, vestito di tunica e toga: l'enfatico gesto dell'oratore contrasta con la sobrietà di linee del panneggio e con l'espressione. Nel volto infatti vi è soltanto una realistica ricerca di dettagli e non più quella contenuta passione che vibrava nel Bruto.

Tutti questi bronzi presentano molti problemi ancora insoluti per gli studiosi, sia per la datazione, sia per la definizione dell'ambiente stilistico che li ha prodotti (41). Le discussioni sull'influenza che il ritratto realistico della Roma repubblicana ha esercitato sull'Etruria o viceversa si possono superare cercando la origine di questi ritratti in quel clima artistico comune all'Etruria come a Roma: le differenze stilistiche che si riscontrano tra i vari centri attivi in questo periodo non sono che « sfumature dialettali in seno alla stessa lingua » (42).

Le creazioni dei grandi maestri non restarono fine a sé stesse, isolate in una inaccessibile lontananza: tutta la produzione artigiana di questo periodo, dalle teste votive ai ritratti delle urne e dei sarcofagi, ne risente l'influenza.

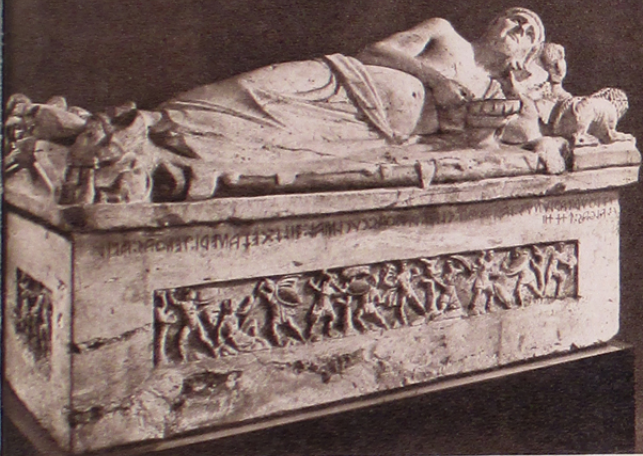
Le teste votive, da dedicarsi nei santuari, erano prodotte in serie con matrici, per una clientela di modeste esigenze. Venivano però ritoccate, quale più quale meno, dalla stecca dell'artefice che, con felice genialità, riusciva talvolta a dar loro una fisionomia inconfondibile e una vitale potenza espressiva. Nate dall'*humus* di un ambiente artisticamente maturo, ne conservano le caratteristiche, pur non riuscendo a costituire una vera tradizione e a



122. Ritratto d'uomo, Terracotta votiva.



123. Ritratto di bimbo, da Cere: terracotta votiva.



124. Sarcofago da Tarquinia, detto del Magnate.

raggiungere il livello delle opere che le hanno ispirate.

Tra gli esempi migliori e più significativi vediamo un ritratto d'uomo (fig. 122) e una deliziosa testina di bimbo, proveniente da Cere (fig. 123) (43).

Continua a Tarquinia la tradizione dei sarcofagi di pietra; tra i più belli ricordiamo quello del « Magnate » (fig. 124) dei primi del III secolo, decorato sulla cassa da una amazonomachia. Il defunto giace sul letto funebre, la testa appoggiata alla mano: il volto è reso con essenziale sobrietà. Col passare del tempo si accentua la ricerca veristica che si compiace di ritrarre l'infermità e la vecchiaia: i defunti, dalle flaccide carni cadenti, ricordano assai da vicino l'*obesus etruscus* di catulliana memoria.

Nelle urnette di argilla e di alabastro, materiali in cui più facilmente gli Etruschi riuscirono ad esprimere la loro naturale tendenza al pittorico e al barocco, l'esaspe-



125. Coperchio di urnetta in terracotta; Chiusi, Museo.

razione del realismo porta a creare opere di effetto violento e talvolta sconcertante, ma di una innegabile potenza espressiva. La figuretta femminile ammantata nel pallio, che le ricopre anche la testa, è un esempio di quella capacità di esprimersi con pochi tratti immediati (fig. 125). Nelle urne di Volterra e particolarmente in quella di fig. 126 l'importanza assoluta data al ritratto porta a una eccessiva semplificazione dei corpi, rattroppiti e contorti in una sforzata posizione. Qui il realismo si fa cruda e inesorabile rappresentazione dei difetti fisici e dei segni del tempo, in un effetto che raggiunge il grottesco. Il monumento funerario di fig. 129 (Museo vaticano) in terracotta, non era destinato ad accogliere il corpo o le ceneri. Sul letto riccamente ornato, giace Adone, il giovinetto amato da Venere e sul volto angosciato già appare l'ombra della morte. L'espressione fortemente patetica rivela una diversa sensibilità molto più vicina al mondo ellenistico.

La cassa delle urnette - che a Chiusi sono in prevalenza di argilla e di calcare, a Volterra di alabastro, a Perugia di travertino - si orna di rilievi ravvivati dal co-



126. Urnetta di Alabastro da Volterra: sulla cassa il viaggio agli Inferi.



127. Coperchio di urna, Volterra, Museo.

lore. Il repertorio è costituito quasi sempre dal mito greco, con la frequente intrusione dei demoni etruschi. I medesimi soggetti sono ripetuti con monotonia, copiati, spesso frettolosamente senza intendere il modello, riportando intere composizioni adattate di volta in volta al soggetto prescelto. Più interessanti, se pur sporadiche, le rappresentazioni del mito etrusco e le scene della vita reale, come la processione che accompagna il defunto al suo estremo viaggio, con la scorta delle insegne delle cariche ricoperte (fig. 126).

Il valore di questi rilievi è dato dal senso di spazialità: le figure si muovono liberamente, come su una scena, e tutta una sapiente combinazione di scorci e di contorni, la disposizione in diverse file delle figure trattate con stile impressionistico, contribuiscono a dare il senso della profondità, annullando lo sfondo (fig. 128). Questa conquista spaziale, questo « *illuminismo* » che si trova per la prima volta nell'arte italica, è dovuto alla traduzione plastica dei prototipi pittorici, da cui gli artigiani derivavano i loro modelli. Nella pittura greca infatti le conquiste spaziali avevano raggiunto soluzioni arditissime; il merito di questi artigiani è di averle tra-



128. Urna chiusina: sulla cassa il duello di Eteocle e Polinice.

sposte nel rilievo, raggiungendo effetti che sembrano anticipazioni (44).

Il colore, usato abbondantemente con tinte violente e netti contrasti, accentua il carattere provinciale di queste opere. Siamo ben lontani dai sobri accostamenti cromatici del sarcofago delle Amazzoni (vedi pag. 139).

Uno spirito ben diverso, più vicino al mondo greco, si sente nell'urna dei Volumni a Perugia del I secolo a. C.



129. Monumento funebre con Adone morente, Museo Gregoriano.



130. Tomba François di
Vulci: liberazione di Ce-
lio Vibenna.



131. Tomba François di
Vulci: ritratto di Vel
Saticus.

Sulla cassa di travertino, ricoperto di stucco, è rappresentata la fatale porta dell'Averno accanto alla quale si ergono due Lase alate, di una grandiosità quasi michelangiolesca, imponenti nella loro corposa plasticità che risalta più che mai accanto alla appena accennata ombra della porta.

La pittura.

Il clima ellenizzato comune a tutto l'ambiente italico si fa sentire anche nella grande pittura funeraria, in cui



132. Cratere con Charu, armato di martello, primi del sec. III.

si riflettono le molteplici correnti dell'ellenismo, con preferenza per quelle più drammatiche e retoriche. I soggetti rispecchiano sempre la preoccupazione per l'aldilà.

Nella tomba *degli Scudi* di Tarquinia il solito tema del banchetto funebre è trattato con diversa ispirazione: i volti dei defunti sono dei veri ritratti, sottolineati dal chiaroscuro. Nella parte più recente della tomba *del-Orco*, del II secolo, di nuovo l'Averno è rappresentato con i suoi mostruosi abitatori: è ancora la linea di contorno che dà vita al disegno, nonostante i forti effetti chiaroscurali.

Il monumento più importante della pittura etrusca di questo periodo è la tomba *François* di Vulci. Gli affre-

schì staccati dalle pareti e conservati a Roma nel museo Torlonia, sono molto danneggiati. La datazione tradizionale (sullo scorcio del IV secolo) è stata di recente notevolmente abbassata (45) alla fine del II secolo a. C.

Due grandi episodi si snodano sulle pareti della cella centrale: da una parte un mito greco, l'uccisione di prigionieri troiani sulla tomba di Patroclo, dall'altra un episodio dell'epopea etrusca, la liberazione di Celio Vibenna, da parte di Mastarna, che la tradizione identifica con Servio Tullio, collegandolo con la più antica storia di Roma. Nel particolare di fig. 130 l'eroe Celio Vibenna segue con gli occhi il pugnale di Mastarna che spezza i legami, mentre dinanzi a lui si sta svolgendo la lotta contro i suoi custodi, tra i quali compare anche un Cneo Tarquinio Romano. Tra le grandi figure mitiche, dipinte sui pannelli ai lati delle porte, a fig. 131 è riprodotto il ritratto del titolare della tomba, Vel Saties, avvolto in una sontuosa tabenna dipinta: accanto a lui è un nano con un falcone. Importante per la datazione è il fregio di animali, incorniciato da meandri plastici, che si ispira alla decorazione pseudo-architettonica del secondo stile di Pompei.

Agli albori del I secolo si può datare la grande tomba *del Tifone* di Tarquinia; poche tracce della decorazione pittorica sono ancora visibili. Sul pilastro centrale un mostro anguiforme riecheggia il Tifone dell'ara di Pergamo: su una parete una processione accompagna il defunto, scortato da demoni infernali. La rappresentazione della folla, con file sovrapposte di teste dà il senso di profondità; colpiscono i volti per l'intenzionale ritratto.

Ormai brevissimo è il passo tra la tradizione etrusca e l'arte romana.

NOTE

(1) Il piú antico alfabetario etrusco è una tavoletta d'avorio proveniente dalla necropoli di Marsiliana d'Albegna e può risalire alla fine dell'VIII sec. a. C. Sull'origine dell'alfabeto etrusco cfr. G. Buonamici, *Epigrafia etrusca*.

(2) Il testo piú lungo è scritto su tela, fortuitamente utilizzato in seguito per fasciare una mummia. Rinvenuta in Egitto e portata nel museo di Zagabria, è stata oggetto di lunghi studi. Questo manoscritto è sicuramente un testo sacro, con accenni a riti da compiere in giorni stabiliti. È stato ultimamente comparato con le « tavole eugubine », un rituale umbro, con il quale presenta molti punti di contatto, vedi M. Pallottino, *Elementi di lingua etrusca*, 1939 e in *Studi Etr.*, VI e segg.; e K. Olescha, *Interpretation der Agramer Mumienbinde*, 1939. Ancora molto oscura è la lunga iscrizione conservata sulla tegola di Capua (cfr. M. Pallottino, Sulla lettura e sul contenuto della grande iscrizione di Capua, *Studi Etruschi* 1948), mentre quella incisa sul cippo di Perugia pare delimitare il confine tra due proprietà. Tutte le iscrizioni etrusche sono raccolte nel *Corpus inscriptionum Etruscarum*, che si pubblica dal 1893. È recentemente uscita l'utilissima silloge *Testimonia linguae etruscae* a cura di M. Pallottino.

(3) Erodoto, I, 94, cfr. anche Dionigi di Alicarnasso, I, 18.

(4) Per la storia del problema delle origini etrusche e relativa bibliografia, vedi M. Pallottino, *L'origine degli Etruschi*, Roma 1947.

(5) Quivi fondarono una città dall'augurale nome di Nicea, la vittoriosa. Vedi: Diodoro V, 13 - 3.

(6) G. Kasehnitz - Weinberg *Bemerkungen zur Struktur*, ecc., *Studi Etr.* VII, 1933, p. 135, sostiene che la « struttura inorganica » sia una prerogativa dei popoli italici, mentre la « struttura organica e tettonica » sia insita nell'animo greco.

(7) Per il problema artistico oltre alla Bibliografia generale, si veda: R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, 1950, p. 77, 93, 115; M. Pallottino, *Sul problema delle correlazioni artistiche tra Grecia ed Etruria*, in « La parola del passato », 1950, p. 5 e *Per una nuova prospettiva della storia dell'arte antica* ecc. in « Archivio de Prehistoria Levantina », 1953, p. 259.

(8) Questo vaso biconico, coperto da un elmo, vorrebbe forse riecheggiare la figura umana. Si vedano, nel periodo successivo, i cinerari di Chiusi, i Canopi (pag. 32) che ormai chiaramente dimostrano l'antropomorfizzazione del vaso funerario.

(9) Sulla civiltà villanoviana in Etruria cfr.: F. Messerschmidt, *Bronzezeit und frühe Eisenzeit in Italien*, 1935; A. Akestroem, *Der geometrische Stil in Italien*, 1943; M. Pallottino, *Sulle facies culturali in Etruria*, in *Studi Etr.* XIII, 1943.

(10) Gli Etruschi sono chiamati Tirreni dai Greci (secondo una leggenda già accettata dallo storico Erodoto, Τυρρενός, capo dei Lidi, sarebbe emigrato, alla testa dei suoi, in Etruria).

(11) Per la leggenda di Dionisio e i pirati cfr. lo pseudo-omerico Inno a Dionisio.

(12) Dai Tirreni che lo dominarono, il mare dinanzi alla Toscana assumerà il nome di mar Tirreno.

(13) Si veda: A. Minto, *Populonia*, 1943; R. Bianchi Bandinelli, *Clusium*, Monumenti antichi Acc. dei Lincei, XXX; M. Pallottino, *Tarquinia*, Monumenti antichi XXXVII; L. Pareti, *La tomba Regolini-Galassi di Cere*, 1948; A. Minto, *Marsiliana d'Albegna*, 1925.

(14) Per le tombe del periodo miceneo, coperte a « tholos », famosissima fra le quali la cosiddetta tomba di Atreo di Micene, cfr. G. Rizzo, *L'arte cretese micenea*, pag. 191 e sgg.

(15) Si chiama « dedalica » quella corrente di scultura, fiorita nella seconda metà del VII sec. a. C. che ebbe Creta come centro di irradiazione, ove fu tentata la prima scultura monumentale, ispirata ai modelli egizi. Il nome deriva da Dedalo, il mitico artefice del Labirinto del re Minosse.

(16) Per i Canopi, cfr.: D. Levi, *La Critica d'Arte*, 1935; R. B. Bandinelli, *Clusium*, Mon. Ant. Acc. Lincei, 1925 e *Storicità dell'Arte classica*.

(17) È stata molto studiata la composizione del bucchero per stabilire che cosa ne determinasse il colore. Secondo le ultime ricerche, il lucido colore nero era ottenuto per mezzo di una riduzione dell'ossido di ferro contenuto nell'argilla, ad opera dell'ossido di carbonio sprigionatosi nel forno di cottura.

(18) Per i vasi dipinti vedi: J. Beazley, *Etruscan Vase-painting*, Oxford, 1947.

(19) Particolare tecnica che consiste nell'usare due diversi metalli, variamente incrostati, per ottenere effetti policromi.

(20) In Grecia invece molto presto il frontone venne chiuso e decorato da gruppi di sculture.

(21) Un esempio ne abbiamo in una pittura di Tarquinia, la tomba delle Bighe. Su una tribuna di legno sono raffigurati gli spettatori di una corsa di bighe, che prendono viva parte alla rappresentazione.

(22) Vedi E. Paribeni, *Cippi chiusini* in *Studi Etr.*, 1938, pag. 57.

(23) Vedi F. Maxi, *Stele e cippi fiesolani*, in *Studi Etr.*, 1932, pag. 91.

- (24) Per le terracotte architettoniche vedi A. Andr  n, *Architectural terracottas*, 1940.
- (25) Livio e Plutarco tra gli altri. Cfr. M. Pallottino, *La scuola di Vulca*, 1946, ove tutta la questione   ampiamente trattata.
- (26) Questa versione del mito   nota solo attraverso le rappresentazioni figurate e non dalle fonti letterarie.
- (27) M. Pallottino, *La Scuola di Vulca*, 1946; M. Santangelo, Veio, Santuario di Apollo, scavi tra il 1944 e il 1949, in *Boll. d'Arte*, 1952, p. 147; G. Stefani, in *Notizia Scavi* 1947, p. 36; M. Pallottino, Il grande acroterio femminile veiente, in *Arch. Classica*, II, 1950, p. 122; A. Minto, Problemi sulla decorazione coroplastica ecc., in *Studi Etr.*, XXII, p. 9; S. Ferri, Divinatio in fastigium veiens, in *Arch. Classica*, VI, 1954, p. 115.
- (28) Aristotile in *Ateneo*, I, 23 d e IV, 53.
- (29) *Ateneo*, XV, 700, che riportando un passo di Ferecrate, loda i raffinati lavori in bronzo degli Etruschi.
- (30) C. Laurenzi in *La critica d'Arte*, 1938, p. 13.
- (31) Grandissima parte dei vasi greci che conosciamo proviene dalle necropoli etrusche.
- (32) Per gli specchi incisi si veda: G. A. Mansuelli, Gli specchi figurati etruschi in *Studi Etr.*, XIX, 1946, p. 1-137 e sgg.; J. D. Beazley, in *Journal of Hellenic Studies*, 1949, p. 14.
- (33) Vedi M. Santangelo, in *Boll. d'Arte*, 1948.
- (34) P. Romanelli, Scavi e ricerche nella citt  di Tarquinia, *Boll. d'Arte*, 1949, p. 54 e *Le Arti*, 1939, p. 436.
- (35) G. Herbig, *Die j ngeretruskischen Steinsarkophage*, 1952.
- (36) L'elmo che compare nelle riproduzioni meno recenti   un restauro moderno, tolto in occasione della Mostra Etrusca di Zurigo.
- (37) Si veda per i vasi dipinti: J. D. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, 1947.
- (38) Properzio, IV, X, 27.
- (39) R. Bianchi Bandinelli, *Sovana*.
- (40) L. Polacco, *Tuscanicae dispositiones*, 1952; G. J. Riis, The Etruscan City Gates of Perugia, *Acta Arch.*, 1934, p. 68.
- (41) Si veda tra l'altro G. Kaschnitz - Weinberg in *R m. Mitteilungen*, 1929 e in *Mitteilungen des Instituts*, 1950; D. Levi, La tomba della Pellegrina a Chiusi, *Rivista dell'Istituto di Arch. e Storia dell'Arte*, 1939; P. J. Riis, *Etruscan Art*, 1953.
- (42) R. Bianchi Bandinelli, *Storicit  dell'arte classica*, II, p. 214.
- (43) Si veda il recente articolo di A. Cederna, Le teste votive di Carsoli, in *Archeologia Classica*, 1953, p. 118.
- (44) R. Bianchi Bandinelli, L'illusionismo nel bassorilievo italico, o. c.; D. Levi, La tomba della Pellegrina, o. c.
- (45) M. Pallottino, *La peinture  trusque*, 1952.

BIBLIOGRAFIA

IN GENERALE:

- P. DUCATI, *Etruria antica* - 1927.
B. NOGARA, *Gli Etruschi e la loro civiltà* - 1934.
G. BUONAMICI, *Fonti di storia etrusca tratte dagli autori classici* - 1939.
M. PALLOTTINO, *Gli Etruschi* - 1940.
M. PALLOTTINO, *Etruscologia* - II edizione 1954.

PER LA LINGUA:

- P. DEVOTO, *Storia della lingua di Roma* - 1940.
M. PALLOTTINO, *Elementi di lingua etrusca* - 1936.
V. PISANI, *Le lingue dell'Italia antica oltre il latino* - 1953.

SUL PROBLEMA DELLE ORIGINI:

- L. PARETI, *Le origini etrusche* - 1926.
M. PALLOTTINO, *L'origine degli etruschi* - 1947.

SULL'ARTE IN GENERALE E SUL PROBLEMA ESTETICO:

- P. DUCATI, *Storia dell'Arte etrusca* - 1927.
G. Q. GIGLIOLI, *L'arte etrusca* - 1935.
P. J. RIIS, *An Introduction to Etruscan Art* - 1953.
R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'Arte Classica* - II ed. 1950.

ARCHITETTURA:

- A. AKERSTROEM, *Studien über die Etruskischen Gräber*.
G. PATRONI, *Architettura preistorica generale ed italica* - Architettura etrusca, 1946.
A. ANDRÉN, *Architectural terracottas from Etrusco-Italic Temples* - 1939-40.

SCULTURA:

- G. HANFMANN, *Altetruskische Plastik* - 1936.
R. HERBIG, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* - 1952.
L. GOLGSCHIEDER, *Etruscan Sculpture* - London, 1942.

PITTURA:

- F. MESSERSCHMIDT, *Nekropolen von Vulci* - 1930.
J. D. BEAZLEY, *Etruscan Vase Painting* - Oxford 1947.
M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque* - 1952.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Ossuario d'impasto villanoviano, VIII secolo a. C. da Tarquinia, Museo di Firenze	16
2. Urnetta di argilla a forma di capanna, Tarquinia, Museo	21
3. Urnetta di bronzo a forma di capanna, Roma, Museo di Villa Giulia	22
4. Vaso d'impasto, VIII secolo a. C., Bologna, Museo	23
5. Cere, tomba Regolini-Galassi, interno	24
6. Cere, un tumulo della necropoli	25
7. Tripode di bronzo dalla tomba Bernardini, Palestrina; Roma, Museo Pigorini	26
8. Ossuario fittile da Montescudaio; Firenze, Museo	27
9. Canopo da Chiusi, 2a metà del sec. VII; Firenze, Museo	29
10. Canopo da Chiusi, metà del secolo VI; Firenze, Museo	30
11. Particolare della fig. 10	31
12. Statuetta maschile di terracotta da Cere; Roma, Museo dei Conservatori	33
13. Vetulonia, Stele di Avle Feluske; Firenze, Museo	34
14. Vetulonia, frammenti di sculture dal Tumulo della Pietrera a) testa b) torso; Firenze, Museo	36
15. Centauro da Vulci, Roma, Museo di Villa Giulia	37
16. Figura femminile dall'ingresso di una tomba di Chiusi; Firenze, Museo	38
17. Leone alato, da Chiusi, di tufo; VI secolo, Basilea	39
18. Sfinge da Chiusi, Museo	40
19. Busto femminile da Chiusi, Museo	41
20. Stele di Avle Tite da Volterra, primi del VI secolo, Museo	42
21. Rilievo proveniente da una tomba di Tarquinia, metà del VI secolo, Tarquinia, Museo	43
22. Statuetta di bronzo da Brolio, primi del VI secolo; Firenze, Museo	44
23. Sostegno d'impasto: sul piede cavallini alati graffiti, metà del VII secolo	46
24. Vaso d'impasto a lungo collo da Tarquinia, primi del secolo; Tarquinia, Museo	47
25. Vaso di bucchero, primi del VII secolo; Roma, Vaticano	48
26. Coppa di bucchero sostenuta da figurette femminili; Roma, Museo di Villa Giulia	49

27. Anfora di bucchero « pesante » a testa di toro, 2a metà del VI secolo; Firenze, Museo	50
28. Fibula d'oro dalla tomba Regolini-Galassi di Cere; Roma, Museo Vaticano	52
29. Collana d'oro da Vulci, Monaco	53
30. Grande monile d'oro da Palestrina; Roma, Museo Vaticano	54
31. Cere, tomba degli Scudi e delle Sedie, interno	59
32. Cere, tomba dei Capitelli, interno	60
33. Cere, porta e finestre nell'interno di una tomba	61
34. Un tipo di colonna "tuscanica" da Vulci, ricostruzione	63
35. Statua ossuario da Chiusi, metà del VI secolo; Palermo, Museo	64
36. Urna chiusina: scena di convito; Firenze, Museo	65
37. Urna chiusina: danza, fine VI	65
38. Stele fiesolana di Larth Ninie; Firenze, Museo	66
39. Stele fiesolana; scene di convito, danza e caccia; Fiesole, Museo	67
40. Grande testa di guerriero, da una necropoli di Orvieto; Firenze, Museo	69
41. Rivestimento architettonico di terracotta; Roma, Villa Giulia	71
42. Rivestimento architettonico a rilievo	72
43. Antefissa dal santuario di Portonaccio, Veio; Roma, Museo di Villa Giulia	73
44. Antefissa con Sirena, da Satrico, primi del V secolo, Roma, Museo di Villa Giulia	74
45. Antefissa con Sileno e Menade, da Satrico, primi del V secolo, Roma, Museo di Villa Giulia	75
46. Testa di Hermes, dal santuario di Portonaccio, Veio; intorno al 500; Roma, Museo di Villa Giulia	76
47. Apollo, dal santuario di Portonaccio a Veio, intorno al 500; Roma, Museo di Villa Giulia	77
48. Apollo; particolare; Roma, Museo di Villa Giulia	78
49. Figura femminile col bambino, dal santuario di Portonaccio, Veio	80
50. Sarcofago di terracotta da Cere, Roma, Museo di Villa Giulia	81
51. Lupa Capitolina; Roma, Museo Capitolino	82
52. Lastra di bronzo appartenente alla decorazione di un carro: Ercole, accolto da Giove	84
53. Lastra di bronzo appartenente alla decorazione di un carro: Giove e un Gigante, da Castel S. Mariano, Perugia, Museo	85
54. Lastra di bronzo appartenente alla decorazione di un carro: Gorgone, da Castel S. Mariano, Perugia	86

55. Tripode e grande recipiente di bronzo, metà del VI secolo, Monaco	87
56. Due sirene di bronzo: decorazione di mobile, Monaco e Perugia	88
57. Tripode: leone alato, Peleo che insegue Teti	90
58. Candelabro da Vulci, fine del VI secolo, Monaco	91
59. Recipiente di bronzo decorato da figurette femminili, Firenze, Museo	92
60. Elmo bronzeo da Vulci, col mito di Apollo, Ercole e la cerva; Parigi, Cabinet des Médailles	93
61. Danzatrice, fine sec. VI; Boston, Museum of Fine Arts	94
62. Offerente dall'Elba, fine sec. VI; Napoli, Museo	95
63. Offerente con melograno e fiore, da Monteguragazza, Bologna, Museo	96
64. Offerente con patera, da Monteguragazza, Bologna, Museo	97
65. Tarquinia: tomba degli Auguri: il Phersu in fuga	98
66. Tomba delle Leonesse: particolare di un banchettante	99
67. Tomba del Barone: scena di commiato	100
68. Tomba del Triclinio	101
69. Anfora dipinta, Monaco	105
70. Idria da Cerveteri col mito di Ercole e Busiride, Vienna, Kunsthistorisches Museum	107
71. Specchio a rilievo con l'Aurora e Cefalo, Roma, Vaticano	108
72. Specchio inciso con Ercole e Atlante, Roma, Vaticano	109
73. Placchetta d'avorio, da Tarquinia; Parigi, Louvre	110
74. Collana d'argento a pendagli e sirene; Parigi, Louvre	111
75. Tombe rupestri da Norchia	116
76. Urnetta di terracotta in forma di casa, da Chiusi, Firenze, Museo	117
77. Statua femminile con bimbo in braccio, da Chianciano, fine del sec. V; Firenze, Museo	119
78. Ossuario da Chianciano: giovinetto disteso, accanto a lui il genio della morte; Firenze, Museo	120
79. Particolare della fig. 78	121
80. Testa votiva di terracotta da Veio, fine del sec. V; Roma, Museo di Villa Giulia	122
81. Stele funeraria della Certosa con la rappresentazione del viaggio agli Inferi; Bologna, Museo	124
82. Rivestimento architettonico con teste di demoni, Roma, Museo di Villa Giulia	125
83. Testa di Giove, da Faleri; Roma, Museo di Villa Giulia	126
84. Divinità barbata, da un tempio di Orvieto (S. Leonardo); Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo	127

85. Statua frontonale da un tempio di Orvieto (Belvedere); Orvieto, Museo	128
86. Testa di vecchio, dal tempio del Belvedere di Orvieto	129
87. Cavallini alati di terracotta da Tarquinia, Tarquinia, Museo	130
88. Coperchio di sarcofago, da Tarquinia, Museo	131
89. Cassa di sarcofago: due grifi alati, Mercurio e una divinità femminile; Firenze, Museo	131
90. Particolare della figura 88	132
91. Marte da Todi, Roma, Museo Vaticano	133
92. Testa bronzea da Cagli, Roma, Museo di Villa Giulia	134
93. Satiro inginocchiato, metà del sec. IV; Monaco	135
94. Chimera, da Arezzo, ora al Museo di Firenze	136
95. Lampada da Cortona, Museo	137
96. Orvieto; Tomba Golini I	138
97. Tomba dell'Orco, Tarquinia: la fanciulla Velca	140
98. Specchio inciso con genio alato che scruta un fegato; Roma, Museo Vaticano	142
99. Specchio inciso con Usil e divinità; Roma, Museo Gregoriano	143
100. Cista cilindrica col mito di Edipo: sul coperchio due amazzoni portano una compagna uccisa; Roma, Museo di Villa Giulia	145
101. Particolare della figura 100: il ratto di Crisippo	146
102. Cista quadrangolare: tre giovinetti in conversazione; Roma, Museo di Villa Giulia	147
103. Coperchio di cista ovale: Venere e Adone (?) su una coppia di cigni; Roma, Vaticano	148
104. Anfora falisca con il carro dell'Aurora; Roma, Museo di Villa Giulia	149
105. Anfora a volute da Faleri, sec. IV; Roma, Museo di Villa Giulia	150
106. Placchette d'avorio con guerrieri, IV sec.; Roma, Museo di Villa Giulia	151
107. Chiusi, Tomba del Granduca, con volta a botte	152
108. Cere, Tomba dell'Alcova: interno	155
109. Cere, Tomba dei rilievi dipinti: il letto	156
110. Sovana, tomba Ildebranda: ricostruzione	157
111. Perugia, Porta di Augusto	158
112. Capitello figurato da una tomba di Vulci	159
113. Lastra di rivestimento architettonico da Lanuvio; Roma, Museo di Villa Giulia	160
114. Testa maschile; Roma, Museo di Villa Giulia	161
115. Testa femminile; Roma, Museo di Villa Giulia	162
116. Testa di Amazzone dal frontone di un tempio di Arezzo	163

117. Gruppo frontonale di terracotta, da Civita Alba; Bologna, Museo Civico	164
118. Fanciulla che si pettina; statua di terracotta del tardo ellenismo; Firenze, Museo	166
119. Il cosiddetto Bruto; ritratto di bronzo del Museo Capitolino	167
120. Ritratto d'uomo, da Bovianum; Parigi, Cabinet des Médailles	168
121. L'Arringatore, statua bronzea del Museo di Firenze	169
122. Ritratto d'uomo. Terracotta votiva; Monaco	171
123. Ritratto di bimbo, da Cere: terracotta votiva; Roma, Museo di Villa Giulia	172
124. Sarcofago da Tarquinia, detto del Magnate	173
125. Coperchio di urnetta in terracotta; Chiusi, Museo	174
126. Urnetta di Alabastro da Volterra: sulla cassa il viaggio agli Inferi	175
127. Coperchio di urna; Volterra, Museo	176
128. Urna chiusina: sulla cassa il duello di Eteocle e Polinice; Siena, Museo	177
129. Monumento funebre con Adone morente, Museo Gregoriano; Roma, Vaticano	178
130. Tomba François di Vulci: liberazione di Celio Vibenna	179
131. Tomba François di Vulci: ritratto di Vel Saties	179
132. Cratere con Charu, armato di martello, primi del sec. III; Berlino	180

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Foto Mercurio: 1 - 4 - 7 - 9 - 10 - 11 - 12 - 14 - 15 - 16 - 17 - 18 - 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 29 - 30 - 35 - 36 - 37 - 38 - 39 - 40 - 41 - 42 - 43 - 44 - 45 - 46 - 52 - 53 - 54 - 55 - 56 - 57 - 58 - 59 - 60 - 61 - 62 - 63 - 64 - 68 - 69 - 70 - 71 - 72 - 74 - 75 - 77 - 78 - 79 - 80 - 81 - 82 - 83 - 84 - 85 - 86 - 88 - 89 - 90 - 91 - 92 - 93 - 98 - 100 - 101 - 102 - 103 - 104 - 105 - 106 - 112 - 114 - 115 - 116 - 117 - 118 - 119 - 120 - 122 - 123 - 126 - 127 - 130 - 133 - 135 - 136 - 137 - 138 - 139.

Foto Anderson: 2 - 3 - 5 - 6 - 31 - 32 - 50 - 51 - 65 - 66 - 67 - 87 - 97 - 108 - 109 - 111 - 113 - 121 - 128.

Archivio fotografico dell'Università di Roma: 13 - 49 - 73 - 76 - 107 - 110.

Gabinetto fotografico nazionale: 33 - 75.

Foto Alinari: 94 - 95 - 96 - 99 - 124 - 129 - 134.

QUESTO VOLUME È STATO IMPRESSO NEL
MESE DI GIUGNO DELL'ANNO MCMLV NELLE
OFFICINE GRAFICHE VERONESI DELL'EDITORE
ARNOLDO MONDADORI



LIBRARY
UNIVERSITY OF CHICAGO
L. 430